CAHIERS DU CINÉMA



Nº 1 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1951



Sacha Gordine présentera prochainement le nouveau couple de l'écran : Jean Marais et Alida Valli, dans LES MIRACLES N'ONT LIEU QU'UNE FOIS, un film de Yves Allegret, d'après un scénario original de Jacques Sigurd, musique de Louis Beydts. *(Distribution Gamma-Jeannic Films).*



Ann Baxter, Bette Davis, Marylin Monroe et George Sanders dans ALL ABOUT EVE... (20 th. *Century Fox*). Mise en scène de Joseph L. Mankiewicz.



Arthur Kennedy et Peggy Dow dans LIGHTS OUT (*Universal*). Mise en scène de Mark Robson.

LE CINÉMA AMÉRICAIN
AU FESTIVAL DE CANNES 1951

Harold Lloyd dans MAD WEDNESDAY (*R.K.O.*). Mise en scène de Preston Sturges.



Elyzabeth Taylor et Montgomery Clift dans A PLACE IN THE SUN. (*George Stevens-Paramount*). Mise en scène de George Stevens.





Totò et Carlo Ninchi dans
NAPOLI MILIONARIA
(*Naples millionnaire*)
de Eduardo de Filippo (*De Laurentiis*)

UNITALIA
Cannes 1951

Une scène de
MIRACOLO A MILANO
(*Miracle à Milan*)
de Vittorio de Sica (*PDS*) ->



Raf Vallone et Elena Varzi dans
CRISTO PROIBITO
(Christ interdit)
de Curzio Malaparte *(Excelsa)*

UNITALIA FILM
Cannes 1951

Elena Varzi dans
IL CAMMINO DELLA SPERANZA
(Le Chemin de l'Espérance)
de Pietro Germi *(Lux)*

→







Une scène de **THE BROWNING VERSION**, un film d'Anthony Asquith dont Michael Redgrave et Jean Kent (*sur cette photo*) sont les vedettes, avec Nigel Patrick. (*J. Arthur Rank Organisation*)

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS - ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA ET JACQUES DONIOL-VALCROZE

TOME I **N° I** **AVRIL 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de AGDC, Artistes Associés, Columbia, Filmsonor, Francinex, Gaumont, Lux, Paramount, J. Arthur Rank Org., RKO, Twentieth Century-Fox, Unitaliafilm. C'est grâce à l'obligeance de M. J.A. Hiscocks que nous publions le fragment du découpage de « Give us this Day ».

P. S. — Nous signalons que c'est à l'obligeance de Monsieur Jacques Enfer que nous devons de pouvoir utiliser le titre de "CAHIERS DU CINÉMA".

PRIX DU NUMÉRO : 150 FR.

Abonnements 6 numéros ★ France, Colonies : 800 francs ★ Étranger : 1.000 francs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux "Cahiers du Cinéma" 146 Champs-Élysées, Paris (8e)

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, André Bazin, Pierre Bost, Jacques Brunius, François Chalais, René Clément, Robert Chazal, Lotte Eisner, Nino Frank, Pierre Kost, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcel Pagliero, Jean Queval, Claude Roy, Maurice Schérer, J.-P. Vivet; des scénarios, la Bibliothèque du Cinéma, chronique de la Télévision, etc...

Supplément au n° 443/44 des Cahiers du cinéma - CPPAP n° 57650

NOTRE COUVERTURE : « SUNSET BOULEVARD »



SUNSET BOULEVARD

A JEAN GEORGE AURIOL

Si le souvenir de notre ami n'était aussi vivant dans le monde du cinéma, nous ne donnerions pas ces Cahiers aux presses. Peut-être nous abandonnerions-nous à une sorte de neutralité malveillante qui tolère un cinéma médiocre, une critique prudente et un public hébété.

Les ving-neuf cahiers de la première « Revue du Cinéma » (1929-1931) *prouvent pourtant qu'un point de repère n'est pas inutile; on laissa s'éteindre la belle revue à bande rouge, après quoi l'on s'aperçut qu'elle tenait une place considérable et que sa valeur marchande même était respectable. La seconde série de dix-neuf cahiers* (1946-1949) *est venue aussi à son heure montrer la nécessité d'un carrefour où il fût possible de tenir un langage sans contrainte, uniquement soucieux du cinéma, de son art et de sa technique. Le silence qui a succédé depuis au travail de la revue de Jean George Auriol — et que sa mort a épaissi — a été troublé par mille et mille questions, venues de tous les pays. Ces Cahiers veulent y répondre. Nous reprenons l'exemple patient et inflexible de notre ami. Comme lui, nous voulons que le cinéma ait un témoin fidèle de ses efforts les plus hauts et les plus valables, d'où qu'ils viennent. C'est dans ces Cahiers que ce témoignage sera déposé, avec sérénité et avec rigueur, et avec cette foi que le cinéma mérite. UN cinéma qui sait donner en quelques semaines* Le Journal d'un curé de campagne (*France*), Christ in Concrete (*G.-B.*), Un homme véritable (*U.R.S.S.*), Sunset boulevard (*U.S.A.*), Miracolo a Milano (*Italie*), Une poignée de riz (*Suède*), Francesco Giullare di Dio (*Italie*) *est, en somme, LE cinéma.*

DMYTRYK

OU

LES ARÊTES VIVES

par

JACQUES DONIOL-VALCROZE

« Quand une image ne s'inscrit pas nécessairement dans la tradition comme le fait bien la vision du Sacré-Cœur donnée à Marie Alacoque qui illustre sensiblement toute la christologie, mais qu'elle semble inaugurer une situation nouvelle dans l'économie même de la révélation... il est inévitable que cela entraîne aussi une nouvelle vision de la Rédemption. » Cet extrait de *La vocation suspendue*, de Pierre Klossowski, me semble résumer assez bien la leçon que l'on peut tirer du film *Give us this day*, d'Edward Dmytryk, film dont on regrette qu'il n'ait pas conservé le titre premier, celui-là même du livre de Pietro di Donato dont il est l'illustration : *Christ in Concrete*. Titre clef d'une insolite paraphrase de la Passion et dont Donato révéla un jour l'origine à un de mes amis par le récit qu'on lui avait fait de la mort d'un maçon enterré vif dans un coffrage de ciment. « Quand on parvint, disait le témoin du drame, à dégager le malheureux, on le trouva comme statufié, les bras en croix : *he was juste like Christ in Concrete.* » Mais n'anticipons pas sur une des multiples significations de l'œuvre en question et essayons d'abord de replacer l'effort de Dmytryk dans les grands courants du cinéma.

Depuis que, rassemblant en une heure trois-quarts de projection tous leurs travaux assimilés en quelques mois d'études, le jeune Orson Welles réalisa, dans le secret des grandes conspirations, l'éblouissant *Citizen Kane*, l'âge des pionniers du cinéma me semble parvenu à sa fin.

Ce n'est pas qu'un Chaplin, un Murnau, un Eisenstein aient eu besoin d'attendre l'achèvement de ces études pour atteindre leur apogée personnelle mais ils durent eux-mêmes (pas Chaplin bien sûr, qui se contente d'un abécédaire) se préoccuper de perfectionner la technique du moyen-cinéma pour arriver à leurs fins. Ce n'est pas non plus que l'ère des inventions techniques soit close; on peut même prévoir qu'elles iront logiquement croissant et se multipliant et c'est le bon sens qui nous permet d'imaginer un cinéma coloré, en relief, olfactif et dans l'espace, mais de même que les historiens de la littérature fixent une ou plusieurs dates déterminant un point dans le temps où la langue française est devenue adulte, ne peut-on prétendre raisonnablement que le langage de l'écran a atteint un point identique ?

Certes ces sortes d'affirmations appellent autant de réfutations. On discuta ferme pour savoir si la première manifestation authentique de la langue romane remontait au serment que Louis le germanique prêta, au mois de mars 842, à son frère Charles le Chauve, ou bien à *La Cantilène de Sainte Eulalie*, qui, un siècle plus tard, célébrait une vierge chrétienne de douze ans martyrisée sur l'ordre de l'empereur Maximilien Hercule:



Dmytryk pendant la mise en scène de « Give us this Day ».

on se disputa aussi pour savoir si la venue tant attendue de Malherbe tirait notre langue de l'adolescence; ou s'il était plus sage, pour constater cette mue de se fier aux *Remarques* de Vaugelas complétées par Patru et Thomas de Corneille. Malgré l'extrême jeunesse de l'art cinématographique on peut sinon discuter de la part des inventeurs (1) du moins des premiers créateurs et mettre Méliès en balance avec Williamson et Smith et soutenir raisonnablement que l'école de Brighton fut la première grande école de cinéma.

Ceci dit, il me semble que l'excellente division de base de Georges Sadoul (1832-1897 : l'Invention du Cinéma. — 1897-1909 : les Pionniers du Cinéma. — 1909-1920 : le Cinéma devient un art) se complète logiquement par 1920-1940 : mise au point de la langue cinématographique, et que depuis 1940 ait débuté une période où il ne devrait plus logiquement être question que du libre exercice de cette langue. Que les choses ne se passent pas tout à fait ainsi prouve qu'il y a de la grossièreté dans toute schématisation et que les arcanes de la création sont trop mystérieuses pour se prêter à ces sortes de classifications. Il n'en reste pas moins que

(1) Et encore l'Italien Filoteo Alberini ne fit-il pas breveter en 1895 son *Kinetograph* sans connaître les travaux de Lumière ?

le jeune homme qui, depuis quelques années, choisit soudain de s'exprimer non pas avec le porte-plume ou le pinceau mais à l'aide de la pellicule et de la caméra n'a plus besoin d'inventer une grammaire ou un vocabulaire. La plus jeune muse est là, offerte à tout venant (artistiquement s'entend, commercialement c'est une autre affaire).

Edward Dmytryk est un de ces jeunes gens car il réalisa son premier film en 1939-40. Son cas est donc un cas type et si nous allons citer quelques dates de son existence, ce n'est pas pour faire preuve d'une érudition à la portée de tout un chacun qui consulte les fiches techniques des maisons de production mais parce qu'elle est caractéristique d'une génération de cinéastes qui, par sa formation et sa précoce maturité, est significative à son tour d'un état de fait nouveau.

Dmytryk est né en 1908 à Grand Forks, au Canada, de parents Ukrainiens qui avaient quitté la Russie plusieurs années auparavant. Ses jeunes années s'écoulèrent entre le Canada et la Russie où sa famille retournait périodiquement. En 1915 ses parents vendirent leurs exploitations agricoles russes et canadiennes et s'installèrent à Los Angeles où le jeune Edward fit ses études supérieures et obtint en 1926 ses diplômes de mathématiques et de sciences. Il entra alors à l'Institut Technique de Californie où il fut diplômé de mathématiques et physique. Cependant, durant sa seconde année d'Université il se sentit attiré par le cinéma et réussit, pendant les vacances, à se faire embaucher à la Paramount pour un petit travail quelconque (liftier, disent certains) qui lui permit de pénétrer dans le sanctuaire et pour la première fois de passer de l'autre côté de l'écran. Dès lors, pour lui, les dés étaient jetés. Ses études terminées, il renonça à son idéal premier : faire une carrière scientifique et décida de se consacrer au cinéma auquel l'attachait désormais une impérieuse vocation. A vingt-cinq ans donc, il recommença de nouvelles études et de 1933 à 1939, animé par l'impatience de dire enfin son mot, il exerça diverses activités cinématographiques, affirmant tout d'abord des qualités exceptionnelles de monteur, puis de scénariste. Il ne fut assistant-metteur en scène que pour un seul film car, dès le suivant, c'est lui qui s'assit dans le fauteuil du réalisateur. Nous ignorons tout de ses cinq premiers films mais l'on m'a dit grand bien de *My First Romance* (1941). Le très grand succès, en 1943, de *Hitler's Children* lui valut la popularité et de ne plus diriger dès lors que des productions A. Il fut révélé aux spectateurs français par *Murder my sweet* (1944) et plus encore par *Crossfire*, sensation du festival de Cannes de 1947.. Enfin nous venons de voir à Paris *Give us this day* réalisé en Angleterre en 1949 (mieux vaut passer sous silence *Obsession*, film correct et judicieux, mais médiocre pour un Dmytryk et dont lui-même parle sans indulgence). Nous sommes donc loin de connaître toute l'œuvre de Dmytryk qui a réalisé dix-huit films mais *Murder my sweet*, *Crossfire* et *Give us this day* me semblent trois étapes suffisamment significatives pour étudier une œuvre dont la diversité est remarquable mais dont l'unité profonde me paraît devoir encore être déterminée par un avenir que nous espérons fructueux.

On sait d'autre part que Dmytryk eut quelques démêlés avec un certain comité dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'honore pas la démocratie américaine; que ces démêlés lui valurent un séjour forcé dans une prison californienne et l'impossibilité d'exercer sa profession aux U.S.A.

De là à déclarer que Dmytryk est un cinéaste « engagé » il n'y a qu'un pas à franchir. Ne le connaissant pas personnellement et ignorant ses convictions intimes et ses occupations actuelles, nous nous garderons bien de faire ce pas. Mais qu'il soit un « engagé » et non un dilettante, qu'il entende assumer tous les risques, même extra-artistiques, de sa vocation propre, qu'il soit de ceux qui estiment qu'il faut préserver jalousement la liberté d'expression d'un art désormais inséparable de la civilisation contemporaine, cela même en un temps où cette civilisation se hérisse de barbelés, de barrières et d'interdictions, qu'il soit de ces francs-tireurs qui préfèrent le danger des maquis de la création à des renoncements plus rénumérateurs, cela ne semble pas faire de doute d'après ce que nous connaissons de lui (son œuvre) et ce qu'en disent ses amis comme ses ennemis.

Dmytryk est bien la somme de ses origines. Du sang slave il a conservé la fougue, la passion, les angoisses; du sang anglo-saxon le goût des techniques, le sens du rythme et un certain penchant pour la morale et les inspirations bibliques; l'éducation canadienne enfin lie le tout par le truchement de la placidité et d'une inclination naturelle à la bonne humeur.

Les trois principaux films que nous connaissons de lui, *Murder my sweet*, *Crossfire* et *Give us this day* montrent bien ce que ces dons divers sont devenus sur le plan de la création. Le premier est une sorte de sombre *mystification où il est prouvé que le coupable ne l'est pas tellement, que* la victime est sans intérêt et que le juge peut devenir en fin de compte le véritable coupable. Mais cette paradoxale éthique vaguement nietzchéenne, vouée en tout cas à la primauté de l'action, amorce discrète d'une philo-



Lea Padovani dans le rôle d'Annunziata « Give us this Day ».



sophie existentielle assez dans le goût du jour, n'était peut-être qu'un prétexte à virtuosité et à jonglerie avec un éventail choisi de signes oniriques ou néo-surréalistes. *Murder my sweet* est le petit *Citizen Kane* de Dmytryk. Il y montre tous ses tours et que rien de ce qui est techniquement possible ne lui est étranger. Le scientifique, le brillant monteur, montre une fois pour toutes le bout de son nez avant de s'enfoncer dans de plus graves improvisations. Jugement peut-être hâtif car malgré tout ce qui nous y rappelle quelque chose de « déjà vu », cette variation hypnogagique et délibérément cynique est peut-être son œuvre la plus réussie.

Une scène de « Murder my sweet ». En haut : « Crossfire ».



Crossfire pourtant donna la première mesure sérieuse de Dmytryk. Avec une admirable économie de moyens Dmytryk nous présente de façon neuve une vieille et juste revendication. Ce film à la fois nocturne et brumeux en même temps que dialectiquement clair et cruellement lucide émerge d'une série de films identiques par la profonde unité que lui confère un découpage sans défaut et est conduit sur un rythme dont l'accélération mathématique ne laisse pas de temps mort pour la réflexion critique du spectateur ce qui prouve les indéniables dispositions de Dmytryk pour la propagande, la littérature politique et le didactisme cinématographique. Contemporain de *Boomerang,* de la conversion d'Hathaway, des débuts de Dassin et des derniers efforts de Marc Hellinger, *Crossfire* n'est pas sans dettes à l'égard du néo-réalisme italien dont l'influence commençait à se faire sentir outre-atlantique. Le désir de « faire » authentique, de présenter un « document », un « témoignage » est monnaie courante aujourd'hui mais Dmytryk innovait à l'époque en essayant d'introduire dans la tradition hollywoodienne un correctif aussi révolutionnaire. Tout porte à croire d'ailleurs que cette tentative a avorté : Kazan ayant aujourd'hui versé dans le romantisme tumultueux, Hathaway dans un authentique sur mesure moins vrai que le faux de jadis, Huston poursuivant seul de son côté l'établissement d'un système du gratuit et de l'échec et Manckiewicz passant insensiblement de la comédie de mœurs au marivaudage sans lieu ni date.

Give us this day enfin résume tout l'acquis de Dmytryk tout en indiquant les voies d'ailleurs adverses qui semblent tenter notre héros. Plusieurs films possibles et ébauchés composent cette œuvre flamboyante, insolite et quelque peu confuse. Il y a dans *Give us this day* une séquence de la vie heureuse qui montre ce qu'aurait pu être un film uniquement consacré à la lune de miel de Geremio et d'Annunziata qui débuterait sur le banquet nuptial où Dmytryk se révèle l'égal de Renoir dans le maniement de la truculence et d'un certain débridement dans le comportement des personnages.

Il y a d'autre part dans le film un documentaire « romancé » (dans le sens conradien du terme) sur la vie des maçons italiens de New-York aux alentours de 1930. Il se fond mal avec le reste, cette partie semblant être écrite à l'imparfait et le reste au présent de narration.

Il faut ajouter à cela la séquence du début traitée sur le mode surnaturel et qui dépayse de prime abord pour préparer — environ une heure de projection après — le finale du film qui reste le passage le plus surprenant et le plus valable, encore que mystérieux et sans lien logique avec le reste. J'entends bien que cette paraphrase de la passion existe de façon flagrante dans le livre de Pietro Di Donato. Le livre débute longuement sur l'inquiétude prémonitoire de Geremio et se poursuit par son atroce agonie. Donato insiste sur la date : Vendredi Saint, sur l'heure exemplaire qui approche : deux heures et sur le sentiment de Geremio qu'il va se passer quelque chose, que les ponts sont coupés, qu'il ne reverra pas sa femme et ses enfants.

Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que Dmytryk paraît avoir été tellement séduit par le sens symbolique de ce passage qu'il semble — délibérément *a posteriori* et par le montage — en avoir voulu teinter l'œuvre intérieure. Que cette sorte d'écrivain politique sur l'écran qu'est Dmytryk



Vendredi Saint : « Give us this Day ».

dont le mode de pensée relève assez visiblement de la dialectique marxiste soit tombé dans la tentation (ou le piège ?) d'ajouter une page aux interprétations diverses de la Rédemption et par là même aux œuvres complètes de la christologie, voilà ce qui ne peut manquer de surprendre, et à quoi nous faisions allusion au début de cette étude. Qu'il ait voulu en même temps réserver la part de la revendication sociale et lier ce réquisitoire à une tradition « socialiste » du personnage de Jésus cela est possible, mais ce mariage subtil reste confus dans le film sinon dans le livre et c'est là qu'apparaît le défaut de l'édifice et de cette sorte d'oraison funèbre du maçon transfiguré.

Que conclure sur Dmytryk - cinéaste généreux, tumultueux, inégal, partagé entre l'effet de forum et le chuchotement ésotérique, il lui manque encore — ce que sa jeunesse excuse — ce pouvoir de synthèse, cette unité totale de style qui est la marque des maîtres, le « signe indien » des initiés.

FILMOGRAPHIE : De 1933 à 1939, participe aux scénarios de plusieurs films. THE DEVIL COMMANDS, MY FIRST ROMANCE, CONFESSION OF BOSTON BLACKIE (1941). COUNTER ESPIONAGE (1942). HITLER'S CHILDREN, THE FALCON STRIKES BACK, BEHIND THE RISING SUN (1943). TENDER COMRADE, *MURDER MY SWEET* (1944). THE INVISIBLE ARMY, CORNERED, BACK TO BATAAN (1945). TILL THE END OF TIME (1946). CROSSFIRE (1947). SO WELL REMEMBERED, OBSESSION (1948, en Angleterre). GIVE US THIS DAY (1949, en Angleterre).

POUR EN FINIR AVEC LA PROFONDEUR DE CHAMP

par

ANDRÉ BAZIN

LA TERRA TREMA DE L. VISCONTI (IMAGES G. R. ALDO)



Les débats sur la profondeur de champ sont suffisamment apaisés pour qu'il soit permis de revenir une dernière fois sur la question et de faire le point.

Notons d'abord que si l'on n'en parle plus guère c'est qu'elle est entrée dans les mœurs. Son utilisation est devenue courante mais assurément plus discrète que celle d'Orson Welles dans *Citizen Kane;* non plus systématique, comme dans *Les plus belles années de notre vie,* mais plutôt latente et comme en réserve dans l'arsenal stylistique du metteur en scène. Surtout nous nous y sommes habitués et son intrusion dans une séquence ne nous frappe pas plus que, jadis, le jeu périmé du champ contre champ. Mais il n'est plus guère de films qui témoignent de quelque soin, américain, français, anglais ou italien dans lesquels telle ou telle séquence ne soit construite en profondeur.

Quand on repense aux querelles que soulevait encore il y a deux ou trois ans l'apologie de la profondeur de champ, on s'aperçoit aisément qu'elles tournaient autour d'un malentendu que les deux parties ont plus ou moins contribué à entretenir. Parce qu'elle était d'abord matériellement une prouesse technique de l'opérateur, la profondeur du champ est apparue comme une nouveauté dans la prise de vue, et il est bien vrai que pour l'obtenir il faut éclairer davantage, utiliser une pellicule plus sensible, parfois une optique spéciale ou tout au moins diaphragmer à l'extrême. Toutes ces conditions relèvent, exclusivement, de la com-



« Les plus belles années de notre vie ». Prises de vues de Gregg Toland. Réalisation de William Wyler.

pétence de l'opérateur. Aussi bien les mérites du regretté Gregg Toland sont-ils éclatants dans les films de Welles et de Wyler. A l'enthousiasme, souvent juvénile, soulevé par la mise en scène en profondeur, l'historien ou le technicien eurent beau jeu d'opposer les vieilles lunes : Lumière, Zecca, Chaplin qui n'ont guère utilisé le champ contre champ, mais par contre l'image nette jusqu'au dernier plan. Dans *Fantômas,* par exemple, on trouve (parmi bien d'autres également caractéristiques) une scène au théâtre : la camera est dans une loge et cadre tout, à la fois en premier plan le personnage et, en plan général, le plateau du théâtre. Un metteur en scène qui débuta vers 1912 chez Gaumont disait qu'à l'époque la netteté des plans éloignés était l'A.B.C. du métier d'opérateur. Celui qui se fût avisé de ne point diaphragmer en conséquence eût été flanqué à la porte. On ne concevait pas l'image autrement que d'une parfaite lisibilité. C'était une question de fini et de probité technique.

Il est vrai que les prises de vue avaient lieu alors en extérieur ou, du moins, à la lumière solaire et que la fermeture des objectifs conçus pour un éclairage intense et uniforme pouvait être poussée sans dommage pour l'exposition. Le retour à la profondeur dans les conditions techniques actuelles n'est pas si simple. En ce domaine qui peut le plus ne *peut pas toujours le moins.* Si intense qu'il soit, l'éclairage du studio avec

ses modulations, ses contrastes, ses clairs-obscurs requiert des ouvertures suffisantes pour une grande luminosité de l'image. Depuis longtemps les objectifs conçus pour le rendu maximum des ambiances lumineuses sur la pellicule panchromatique n'offrent plus à l'opérateur les possibilités de « piqué » en profondeur des premiers objectifs. C'est pourquoi, soit dit en passant, Renoir se mit en quête de vieux matériel pour tourner *La Règle du jeu :* « J'ai l'impression, écrit-il en 1938, que cette netteté est très agréable, lorsqu'elle vient d'un objectif qui la possède de naissance, bien plus que si elle est due à un objectif peu profond que l'on a diaphragmé. »

Mais les anciens objectifs, plus nets sur tous les plans étaient moins lumineux. L'eussent-ils été davantage qu'on eût été assez loin du compte pour tourner librement en studio. Pour y parvenir il fallait encore d'autres progrès techniques et en particulier une sensibilité de pellicule fortement accrue. C'est à cette pellicule ultra-sensible et à un décor écrasé par une lumière d'une brutalité chirurgicale qu'est due surtout la profondeur de champ des *Plus belles années de notre vie*. L'objectif, selon Gregg Toland, était extrêmement fermé.

On voit donc déjà que le retour à l'ancienne pratique n'a été paradoxalement possible que par le truchement de progrès techniques. A moins de renoncer au bénéfice des progrès permis par trente ans d'usage de l'éclairage artificiel il ne pouvait en être autrement. Mais je veux bien que l'on tienne ces aménagements matériels pour secondaires et qu'on leur refuse les titres réservés à la véritable création esthétique. Si Gregg Toland n'avait trouvé que le moyen de tourner en studio comme Zecca à la lumière du soleil, le progrès serait mince. Encore faudrait-il remarquer qu'il aurait eu besoin de beaucoup plus d'habileté professionnelle, ne fût-ce que pour résoudre le problème des raccords de lumière qui ne se posait pratiquement pas au temps des *Méfaits de l'alcoolisme*.

En vérité la question est ailleurs. Si la profondeur de champ nous intéresse, c'est qu'elle n'est qu'accessoirement un progrès technique de la prise de vue et essentiellement une révolution de la mise en scène ou, plus précisément, du *découpage*.

Il en fut de même historiquement avec l'apparition du flou qu'on aurait grand tort de prendre pour un style photographique. S'il le fut c'est accessoirement. En son principe le flou est lié au gros plan; c'est-à-dire au montage.

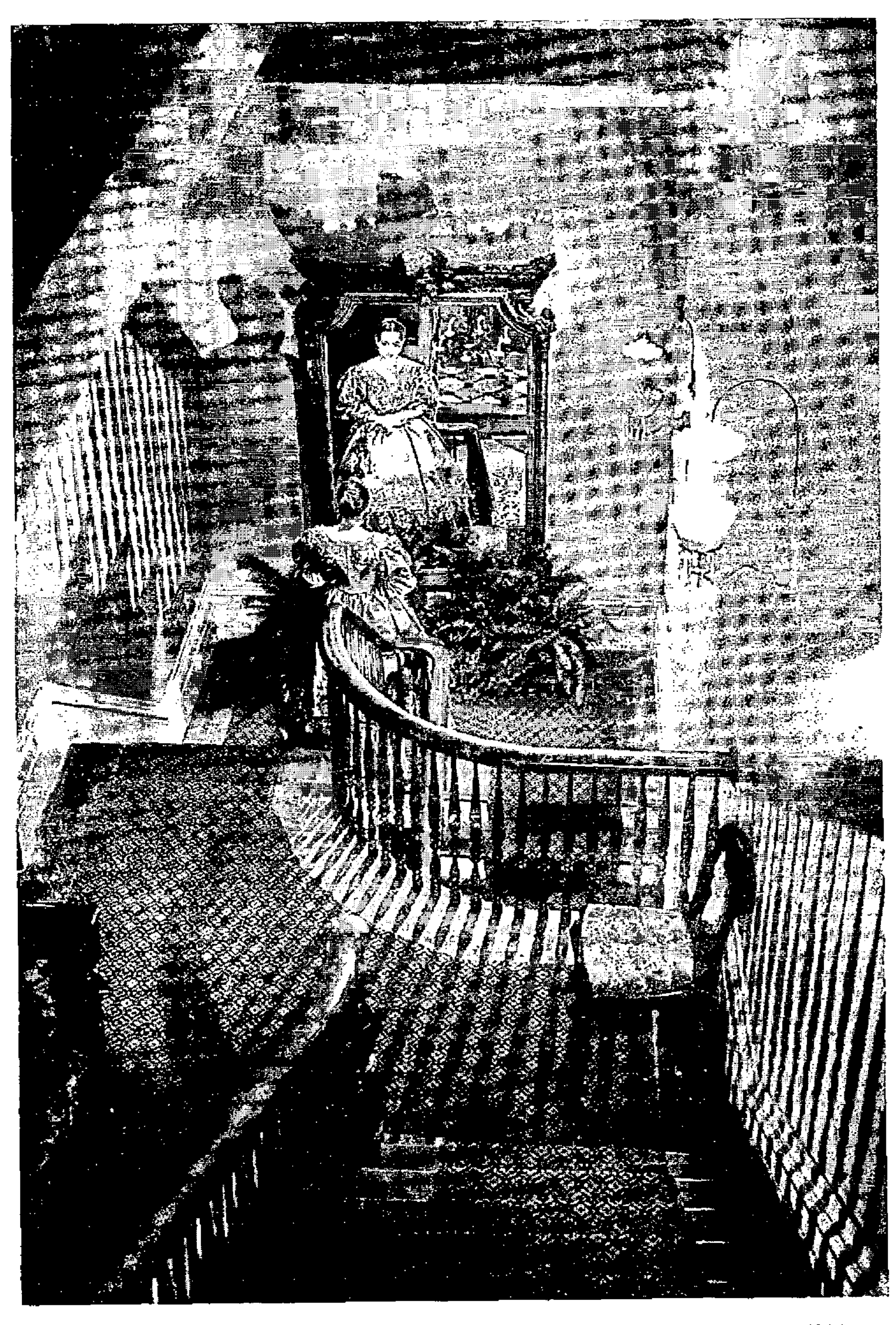
Si les films de Zecca, de Feuillade, de Dupont et, *a fortiori,* de Lumière sont photographiés en profondeur de champ c'est qu'il ne pouvait en être autrement dans l'état du récit cinématographique antérieur au montage, tel qu'il a été mis au point par Griffith. Sans doute un découpage rudimentaire était-il déjà pratiqué dans les films poursuite ou l'*Assassinat du Duc de Guise*. Mais il ne s'agissait que d'un enchaînement entre séquences homogènes, de simples raccords dans l'espace, non de cette dialectique dramatique dont la clef de voûte est le gros plan. L'action se déroulant



La profondeur de champ a été aussi un signe de probité professionnelle aux premières époques du cinéma. Dans cet « **Onésime** » (Gaumont, 1910) le premier plan (on reconnaît Gaston Modot) a une fonction rationnelle par rapport à la scène qui se développe volontairement à l'arrière-plan.

devant la caméra était photographiée par blocs, sans que la prise de vue joue un autre rôle que celui d'enregistreur. Et la première qualité d'un enregistreur n'est-elle pas la précision et la netteté ? Dans cet état du cinéma, le flou, même s'il n'intéressait pas le plan où se déroulait l'essentiel de l'action était senti comme une malfaçon. Le cadrage — fixe — déterminant une zone d'espace où tout pouvait arriver, le flou eût constitué une contradiction logique, comme l'affirmation absurde d'une différence qualitative, de je ne sais quelle inexplicable stratification de l'espace. Le spectateur ne pouvait pas davantage l'admettre que se satisfaire d'être myope. Même immédiatement inutile le piqué des arrière-plans était la garantie technique de la réalité de l'image. Le plan de Feuillade que nous évoquions tout à l'heure ne pouvait être tourné autrement : le sujet de l'action étant un certain rapport entre le personnage de la loge et le spectacle sur la scène, il n'existait pas d'autres moyens, *antérieurement au montage*, que le cadrage simultané de la loge et de la scène. Si cette image nous frappe particulièrement aujourd'hui c'est, d'une part que la même séquence serait traitée en une série de plans mettant logiquement en évidence ce rapport dramatique, de l'autre que le génie de Feuillade lui a permis de trouver spontanément un cadrage prophétique, comme l'ébauche d'un plan de Renoir ou d'Orson Welles. Mais le génie n'est pas en cause ici : ce qui compte c'est que Feuillade a été conduit à cette image *par nécessité*, qu'il n'avait pas le choix.

Le même metteur en scène me disait la stupéfaction des techniciens français quand vinrent les premiers films américains à la mode nouvelle et quel fut, pour un temps, le désarroi des professionnels. Certes le canon photographique n'était plus le même, mais surtout il apportait avec lui le montage. La scène n'était plus « photographiée » mais découpée en multiples plans dont l'échelle, l'ordonnance et la durée jouaient un rôle logique et dramatique essentiel. Certes, si la photographie pure et simple de l'action impliquait — comme nous l'avons vu — la profondeur de champ, le montage n'imposait pas nécessairement le flou : mais il le permettait, mieux : il avait quelques bonnes raisons de l'utiliser. Je laisse



Une image exemplaire de « L'Héritière »
(The Heiress, 1949) de William Wyler.

de côté les recherches purement plastiques, comme la trame ou le flou artistique, qui sont des effets parasites n'intéressant pas le découpage et qui relèvent de la seule photographie : dès l'instant que l'espace cinématographique n'est plus un milieu homogène, mais qu'il se décompose en relations logiques et dramatiques, la mise en scène réside tout autant dans l'art de cacher que de montrer. Or le flou est un moyen indirect de mettre en valeur le plan sur lequel se fait la mise au point, il transcrit dans la plastique la hiérarchie dramatique que le montage exprime dans la durée. D'autre part, l'abstraction logique que le montage introduit dans l'utilisation de l'image modifie la valeur de celle-ci; elle est moins désormais enregistrement et reproduction que signification et relation. Dans ce nouveau complexe de perception, la netteté des fonds n'est plus indispensable, le flou n'est plus ressenti comme une invraisemblance : contraste, non contradiction. Tout au plus l'œil devra-t-il, au début, s'y habituer comme on s'habitue à lire un texte en caractères gothiques au lieu de caractères romains.

Désormais possible, en tant qu'opération mentale, le flou trouvait du reste de multiples justifications techniques. Il permettait une photographie expressive, une plastique plus picturale; les grandes ouvertures nécessaires dans le rendu des clairs-obscurs n'étaient pas interdites, la science de l'éclairage allait rapidement s'enrichir. Mais c'est accessoirement que le flou appartient à l'histoire de la prise de vue. Il est essentiellement et d'abord une dépendance directe de l'invention du montage.

Dans cette perspective le récent retour à la profondeur de champ n'est en aucune façon la redécouverte d'un vieux style de prise de vue, une mode d'opérateur comme celle des couturiers revenant à la ligne 1900. Il n'intéresse pas la plastique mais la physiologie de la mise en scène. Il appartient à l'histoire du découpage.

Or, qui osera soutenir que *La Règle du jeu, Citizen Kane, Little Foxes* ou *Les plus belles années de notre vie* sont construits comme *Les méfaits de l'alcoolisme* ou *Les Vampyrs ?* Les films de Renoir, de Welles et de Wyler ont provoqué assez de gloses pour qu'il suffise de les évoquer ici sans les reprendre en détail. Il est évident, à qui sait voir, que les plans-séquences de Welles dans *Magnificent Ambersons* ne sont nullement « l'enregistrement » passif d'une action photographiée dans un même cadre, mais, au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique.

Il suffit de comparer deux photogrammes en profondeur de champ, l'un de 1910, l'autre d'un film de Welles ou de Wyler pour comprendre à la seule vue de l'image, même séparée du film, que sa fonction est tout autre. Le cadrage de 1910 s'identifie pratiquement avec le quatrième mur absent de la scène du théâtre ou, du moins, en extérieur avec le meilleur point de vue sur l'action, tandis que le décor, l'éclairage et l'angle donnent, à la seconde mise en page, une lisibilité différente. Sur la surface de

l'écran le metteur en scène et l'opérateur ont su organiser un échiquier dramatique dont aucun détail n'est exclu. On en trouvera les exemples les plus clairs, sinon les plus originaux, dans *Little Foxes* où la mise en scène prend une rigueur d'épure (chez Welles la surcharge baroque rend l'analyse plus complexe). La mise en place d'un objet comme le coffret de métal (contenant les actions volées) par rapport aux personnages est telle que le spectateur *ne peut pas* échapper à sa signification. Signification que le montage aurait détaillé dans un déroulement de plans successifs.

En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage — comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif ! — il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer *aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps* et dans l'espace. Il n'est point indifférent en effet (du moins dans une œuvre qui atteint au style) qu'un événement soit analysé par fragments ou représenté dans son unité physique. Il serait évidemment absurde de nier les progrès décisifs apportés par l'usage du montage dans le langage de l'écran, mais ils ont été acquis au prix d'autres valeurs, non moins cinématographiques, dont Stroheim fut, particulièrement et en premier lieu, le rénovateur.

C'est pourquoi la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames, du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique.

Ann Baxter, Hugh Marlowe et Celeste Holm dans « All about Eve... », de Joseph L. Mankiewicz.



LE CINÉMA ITALIEN EST AUSSI UNE INDUSTRIE

par

LO DUCA

Le cinéma italien jouit actuellement d'un prestige extraordinaire qui a demandé à la critique internationale une étiquette commode : « néo-réalisme ». Peu importe que l'on mette dans le même sac la littérature de Luchino Visconti, le lyrisme de Roberto Rossellini, le sentiment onirique de Vittorio de Sica, la jeunesse de Giuseppe de Santis, la chronique de Luigi Zampa, la souplesse de Renato Castellani, l'écriture d'Alberto Lattuada, le documentaire de Francesco de Robertis, l'éloquence enfin d'Alessandro Blasetti; peu importe si le cinéma italien existait aussi avant 1945 et si l'on confond le succès de *Roma città aperta* (*Rome ville ouverte*) [coût en 1945 : 13 millions de lires; rendement de la première et seconde visions à New-York : 12 000 dollars, ce qui permit à Burstyn d'offrir un verre à Rossellini] ou de *Sotto il sole di Roma* (*Sous le soleil de Rome*) [coût en 1948 : 30 millions de lires; rendement 300 millions] avec l'industrie italienne tout entière.

Le fait est là : au déclin des cinémas américain et russe correspond la renaissance du cinéma anglais, l'intelligence du cinéma français et l'épanouissement inattendu du cinéma italien. Le succès de trois ou quatre films italiens à l'étranger a été le premier facteur de la renaissance du cinéma d'au-delà les Alpes, mais il n'est pas le plus important. Le cinéma italien repose aujourd'hui sur autre chose qu'une... indigence de moyens, excitant sans lendemains.

Sans doute l'engouement du public américain pour *Rome ville ouverte,* les polémiques autour du *Miracle* (la seconde partie d'*Amore*) les six mois d'exclusivité à Londres de *Païsa* et de *Vivere in pace* (*Vivre en paix*), sans compter les sept mois d'exclusivité de *Ladri di biciclette* (*Voleur de bicyclette*) et les trois mois de *Domenica d'Agosto* (*Dimanche d'août*) à Paris, les discussions inconciliables autour de *Francesco Giullare di Dio* (*Onze Fioretti de François d'Assise*) (1), l'*Honorable Angelina* et *Sciuscia* ont fait affluer des capitaux, des metteurs en scène et des acteurs étrangers à Rome. Mais le cinéma italien avait ses cadres artistiques et industriels, sans lesquels la production cinématographique est inconcevable et sans lesquels même l'indigence des moyens reste inutilisable.

---

(1) A propos de ce film, la critique est partagée à un point tel que sa légitimité est mise en question; il est inconcevable, en effet, que le même film puisse être jugé à la fois comme une œuvre capitale et comme un avorton. Ces excès prouvent qu'une certaine critique écrit dans un état d'hystérie qui lui cache la réalité et qui n'a rien à voir avec l'exercice d'une fonction constructive. D'aucuns remplaceraient le mot « hystérie » par « ignorance ». Il se peut.

Aujourd'hui, l'Italie dispose des studios suivants :

ROME : 6 studios.

CINECITTA (2)

1 plateau de 36 × 80 m
2 — 27 × 60 m
5 — 20 × 40 m
3 — 15 × 30 m
1 — truquage 42 × 24 m

SCALERA

1 plateau de 50 × 23 × 21 m
1 — 40 × 25 × 20 m
1 — 30 × 15 × 12 m
1 — 40 × 14 × 9 m
1 — 29 × 14 × 9 m
1 — 14 × 10 × 8 m

FARNESINA

1 plateau de 25 × 34 m
1 — 20 × 20 m

TITANUS

1 plateau de 45 × 65 × 20 m
1 — 20 × 45 m
1 — 20 × 60 m
1 — 19 × 50 m
1 — 14 × 44 m

S.A.F.A.

1 plateau de 32 × 31 m
1 — 36 × 15 m

Centre EXPERIMENTAL DU CINEMA

1 plateau de 50 × 25 m
1 — 22 × 44 m
1 — 14 × 15 m (réservé aux étudiants).

MILAN : 1 studio.

I.C.E.T.

2 plateaux de 38 × 25 m (récents).

TURIN : 1 studio.

F.E.R.T.

1 plateau de 50 × 20 m
1 — 35 × 25 m
1 — 25 × 15 m

VENISE : 1 studio.

1 plateau de 43 × 16 × 24 m
1 — 30 × 12 × 10 m
1 — 21 × 12 × 10 m

TIRRENIA (Livourne) : 1 studio.

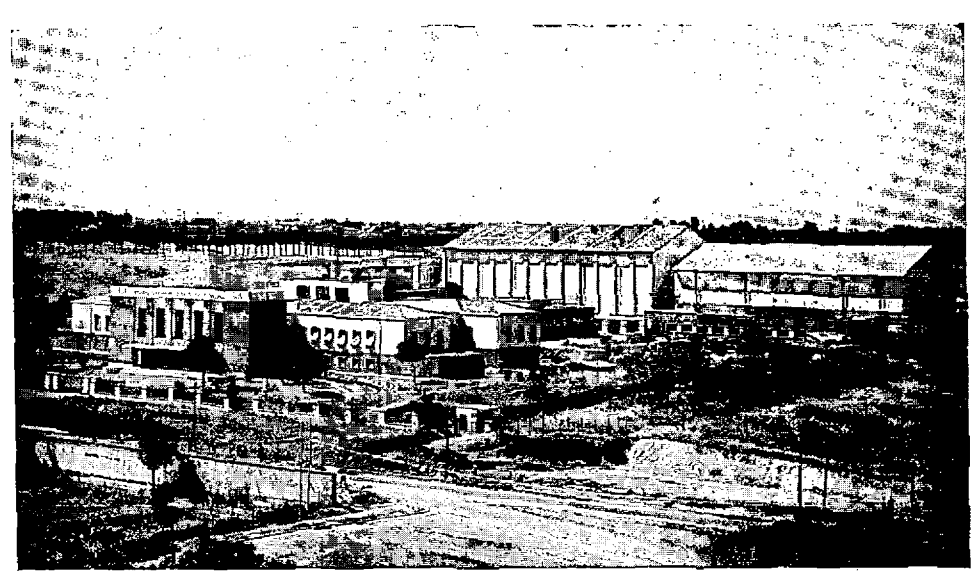
G.E.S.I.

1 plateau de 50 × 24 m
1 — 37 × 25 m
1 — 28 × 17 m

PALERME : 1 studio.

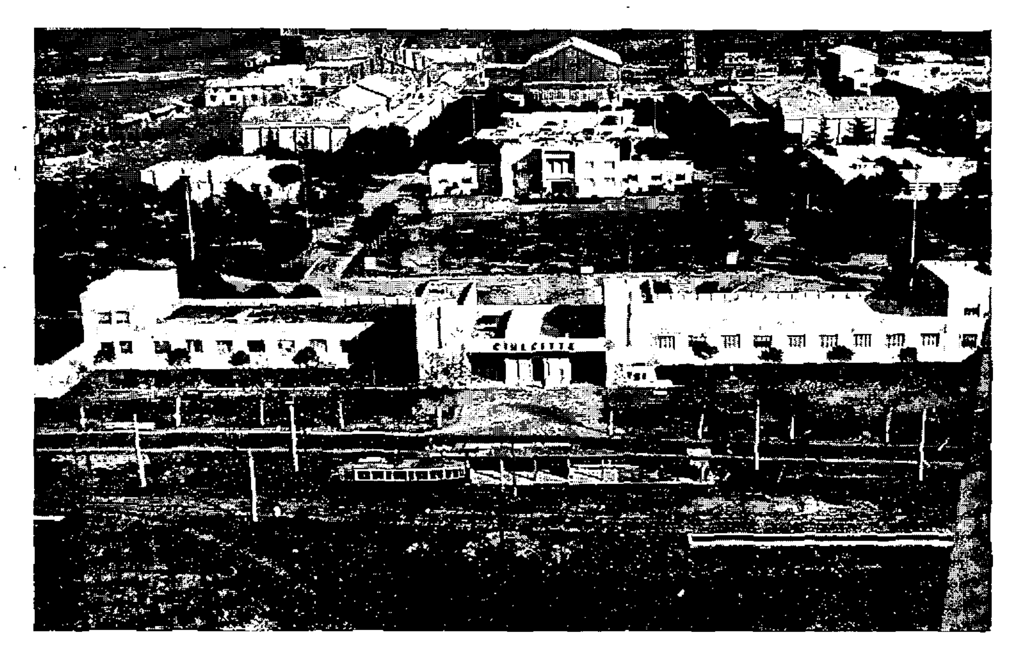
O.F.S.

1 plateau de 18 × 20 m
1 — 10 × 16 m
1 — 12 × 18 m



CENTRE EXPÉRIMENTAL (ROME)

(2) Ces studios ont hérité de l'énorme outillage dernier modèle laissé par les Américains qui tournèrent *Quo Vadis ?*



Cinecittà (Rome).

Chaque studio possède ses laboratoires de développement, tirage, synchronisation, etc.

C'est là que la production italienne a réalisé ses films depuis 1937, délaissant les vieux studios qui n'étaient pas à la hauteur d'une technique moderne et ne répondaient plus aux exigences des réalisateurs.

En France, en Angleterre, aux Etats-Unis, en Espagne, au Brésil, on s'intéresse à cet ensemble, le plus moderne d'Europe après les studios de Prague. L'effort anglais est particulièrement remarquable si l'on songe que Rank s'est associé à Geiger — producteur de *Païsa* — pour réaliser *Give us this Day*, que Soldati a tourné *Her Gangster Hubsband*, suivi par *Oil in Tuscany* et *South Wind*. L'Amérique envisage la production de douze films, le premier étant le gigantesque *Quo Vadis ?*, œuvre d'art méprisable, mais qui a servi à équiper la « Ville du Cinéma ». La France a cinq films, le Brésil un film, l'Espagne trois films, l'Allemagne deux.

Une importante fabrique de pellicule produit le film dont le cinéma italien a besoin; elle se trouve à Ferrania, en province de Savone. Ferrania est équipée depuis trois ans pour sortir des films en couleur, avec Ferraniacolor, procédé dérivé de l'Agfacolor et qui a donné des résultats excellents. Il est probable que les meilleurs metteurs en scène italiens vont se laisser tenter par la couleur. La question ne se serait pas posée sans une industrie *ad hoc*. L'industrie du film avec ses laboratoires dispose de 4 000 des 56 000 travailleurs employés par le cinéma italien.

L'exploitation dispose en Italie d'environ 5 millions de places réparties en 9 747 salles (8 000 homologuées par la Société des Auteurs) dont

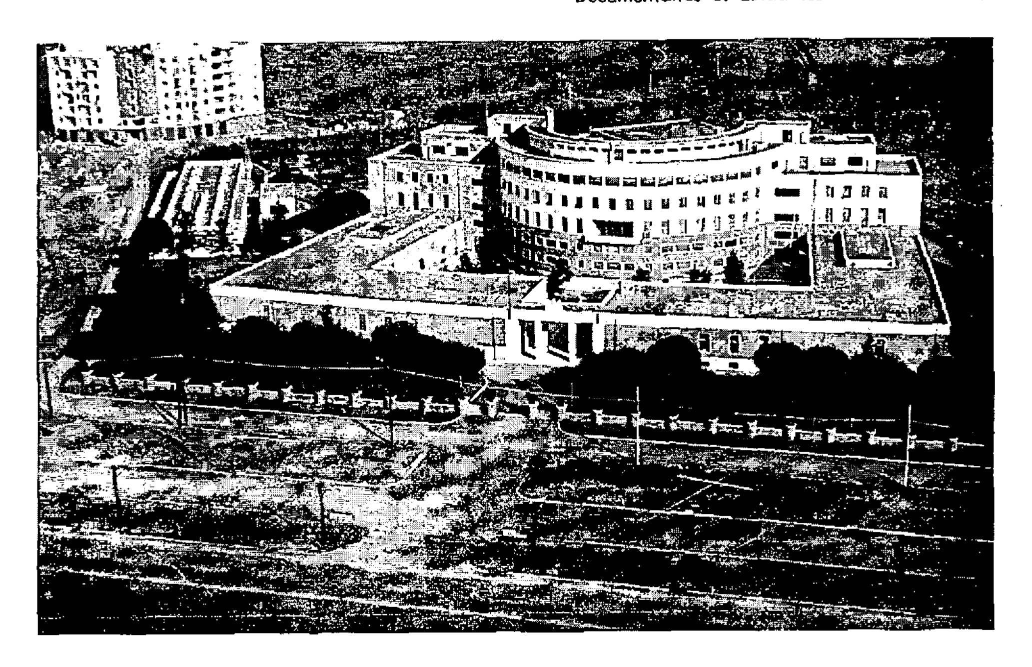
le « Metropolitain » de Naples, la plus grande d'Europe, et plusieurs salles (Rome, Milan) de 3 000 places; les salles pour les « versions originales » sont, hélas ! rares (4 à Milan, 3 à Rome).

Salles de plus de		4 000	places..		2
—	—	3 500	—	..	3
—	—	3 000	—	..	2
—	—	2 500	—	..	10
—	—	2 000	—	..	30
—	—	1 500	—	..	.70
—	—	1 000	—	..	375

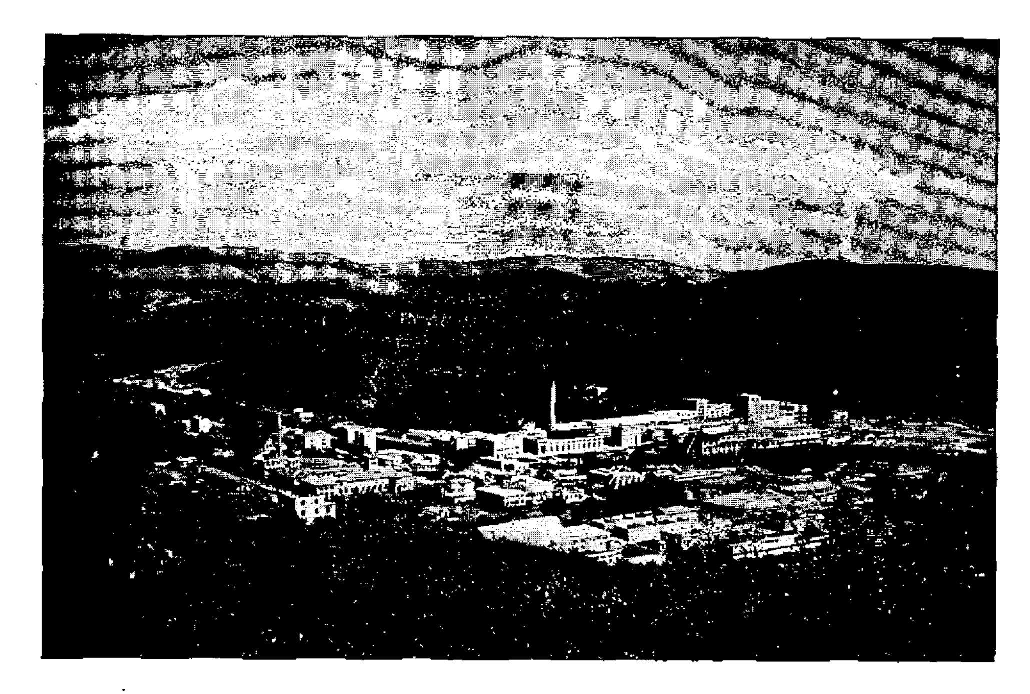
Le mouvement des recettes est assez significatif :

1938	586 768 000
1940	679 140 000
1939	597 252 000
1941	906 352 000
1942	1 269 505 000
1943	1 265 958 000
1944	1 829 325 000
1945	6 498 430 000
1946	13 600 050 000
1947	26 472 600 000
1948	42 600 000 000
1949	53 400 000 000
1950	60 000 000 000

Documentaires et actualités « Luce » (Rome).



La véritable frénésie que l'exploitation a connue en Italie lui a permis de doubler presque le nombre des salles entre 1945 et 1948. 800 salles pour 16 mm. sont à ajouter dans les circuits de la péninsule, ainsi que 3 000 salles de patronages.



Les usines de film à Ferrania.

Les éléments positifs du cinéma italien sont considérables. Il faut y ajouter cette pépinière de cadres et de techniciens qu'est le Centre Expérimental du Cinéma et qui enlève aux nouvelles générations tout esprit d'à peu près, de bricolage et de gaspillage; ainsi que la « Mostra » de Venise, forte désormais d'une tradition internationale unique. N'oublions pas que Venise a couronné *A nous la liberté* (1932), *Le chemin de la vie* (1932), *Extase* (1934), *Man of Aran* (1934), *Crime et Châtiment* (1935), *La Kermesse héroïque* (1936) *La grande illusion* (1937), *Carnet de Bal* (1937), *Quai des Brumes* (1938), *La fin du jour* (1938), *Le jour se lève* (1939), *The Southerner* (1946), *Sirena* (1947), *Hamlet* (1948), *Manon* (1949), *Justice est faite* (1950), palmarès si impressionnant qu'il contribue indirectement au prestige du cinéma italien.

On peut donc envisager avec confiance l'avenir de l'industrie du cinéma d'au-delà des Alpes, masse nécessaire qui peut seule permettre l'éclosion d'œuvres exceptionnelles. Aux Etats-Unis, avant sa mort, A.-H. Giannini, un des hommes marquants de la finance américaine qui s'intéresse au cinéma, misa sur le marché italien; hier, en Angleterre, Filippo Del Giudice, producteur de *Henry V* et de *Hamlet,* envisageait une collaboration intime entre l'Angleterre et son pays. Le cinéma italien semble mûr pour un véritable épanouissement économique et artistique. Peut-être revivrons-nous bientôt une époque semblable à l'âge d'or du cinéma italien alors que *Cabiria,* Francesca Bertini et *Sperduti nel buio* étaient la loi du premier cinéma.

AU-DESSOUS DU VOLCAN

par

ALEXANDRE ASTRUC

Le mystère de la personne humaine, qui n'est autre que le mystère de la grâce accordée ou refusée à la créature, est si essentiellement le thème fondamental du *cinéma anglo-saxon*, qu'il a brûlé et dévoré, plus encore que les flammes et les coulées de lave de ce volcan présent comme un présage oublié au fond du cadre, le *Stromboli* (1) de l'Italien Rossellini. Ce film fulgurant est miné par une force que les prestiges d'une esthétique somptueuse n'arrivent pas à contenir. Le mystérieux petit visage d'Ingrid Bergman sera si mal à son aise sur ces arrières-fonds glorieux qui tentent de lui ravir la première place, que le film, à son tour, ressent le contre-coup de ces contradictions internes et vogue au hasard, disloqué, pour venir enfin s'échouer sur le sable comme un navire mal équilibré.

Les lois du cinéma sont celles de l'âme. L'imposture le ronge. Bergman dans *Stromboli* est l'histoire d'un exil. Réalisant *La Corde,* Hitchcock devait échouer malgré une technique éblouissante : l'âme anglo-saxonne a aussi peu le sens du théâtre que l'âme latine celle du roman... Dans *Under Capricorn* (2), des âmes murées à qui trois siècles ont appris l'imposture du dialogue et le refus hautain de la confession et de l'absolution se retrouvent face à face dans le silence qui, de tout temps, sera leur élément naturel.

La caméra est le témoin. La marche fascinante d'une créature aux abois, de l'abandon à l'affirmation de soi, est guettée tout au long de ce film surprenant par un metteur en scène qui sait qu'en définitive le mystère de

MANTEGNA : SAINT GEORGES



l'acteur et de son rayonnement sur l'écran est exactement de la même nature que celui de cette âme torturée dont il s'est proposé de raconter le lent cheminement. Il est au delà du bien et du mal, du bon et du mauvais, de la technique et de l'exercice spirituel, de sorte qu'aussi impuissant à organiser le jeu de ses acteurs qu'un directeur de conscience à disposer de ce qui n'appartient en dernier ressort qu'à Dieu ou à soi-même, il ne pourra que les aider à trouver leur vérité d'expression comme cet Irlandais aidera Bergman à passer de l'abjection à la paix de l'âme, mais devra aussi bien renoncer à en tirer profit qu'à lui donner une orientation définitive.

Tout le reste, photographie, découpage, etc., appartiendra à la mise en scène, c'est-à-dire à l'organisation du mensonge. Cette part, dans *Under Capricorn*, est réduite à si peu, après les brillants exercices de style de *Notorious* ou de *La Corde*, que l'on croirait presque le film fait de la lente coulée d'un plan unique, dilaté et résorbé selon des pulsations internes d'un même cœur.

...Et que viendrait faire ici la création forcenée d'un monde prémédité et volontaire, autour de ce drame de l'abandon et du ressaisissement, où l'existence seule d'une grâce au-delà de tous les calculs sera le signe fulgurant d'une transcendance qui l'enveloppe entièrement. L'enfer de *Under Capricorn* est l'enfer de Milton : le vide désolé d'un cœur où la promesse du rachat lentement s'est fanée. Les êtres déchus qui y contemplent leurs visages aux paupières alourdies ne peuvent jamais que s'adresser à eux-mêmes, s'en prendre à eux-mêmes, interrogeant dans les miroirs leurs regards brûlés où ils tremblent de voir se lever l'image de l'irrémédiable. L'univers où germe la grâce est un univers de solitaires et un univers de visages. Elle signe son passage ou son absence sur des regards tour à tour brûlants ou apaisés.

Mais toute autre écriture, moyen d'expression, mise en scène de décors ou d'éclairages, qui bâtit avec les lignes du cadrage un univers dont l'architecture triomphante donne l'illusion de s'élever avec sa propre pesanteur, défie la grâce. Pour s'exprimer elle ne dispose d'aucun signe car elle est sans intermédiaire. Elle se pressent dans l'attente ou ne se montre pas.

L'art de l'écran sera dans ces perspectives l'art fondamental de l'ambiguïté et de l'équivoque. Le théâtre latin, le roman français étaient des techniques d'oppression, basées sur une certaine idée de la malléabilité des âmes, les *Liaisons dangereuses* et Corneille ont en commun cette même indifférence hautaine à l'égard de l'angoisse des âmes, cette même croyance à l'existence d'un système de règles qui doivent permettre de diriger leur cours et posent des pièges là où le roman protestant pose des questions. De là, la méfiance que le catholicisme a toujours manifesté à l'égard des arts du temps, et en particulier du roman, dont il n'est pas loin de faire l'art du diable, parce qu'il est de tous celui qui se fonde le plus sur la notion de liberté. Avec les peintres l'église a toujours collaboré, avec les romanciers jamais. Et en retour, voyez comme tout le théâtre jésuite, français ou espagnol et la peinture baroque italienne dont la rigueur protestante se détournera comme devant les images d'une mascarade, est une technique de propagande où les prestiges d'un art d'architecture bâtis sur une substance glorieuse et incarnée sont détournés au service d'une cause plus encore politique que morale... Mais qui menacera en définitive davantage l'ordre divin, de l'art de la liberté angoissée et de la dialectique de la grâce, telle qu'elle s'exprime dans le roman et le cinéma



Ingrid Bergman dans « Under Capricorn »

anglo-saxons, ou de celui de la mise en scène architecturale où le tableau est détourné au profit du drame et le drame au profit de l'idée ? Déjà Epstein disait que le cinéma était l'art du diable. Disons qu'il est l'art du mouvement et que le mouvement est la mort de Dieu.

La technique étant le moyen d'organiser le drame, il faut bien comprendre qu'elle opérera différemment selon l'idée profonde que l'on se fera en définitive de l'homme. Cet art d'attente et de surgissement qui est celui d'*Under Capricorn*, repose tout entier sur l'acteur interprété comme une personne,

comme le roman repose tout entier sur le personnage. Ces consciences à la fois libres et enchaînées, *jamais damnées car rachetées, jamais libres parce que* angoissées, ne livreront leur secret qu'au bord de l'attente, face à la caméra où la naissance d'un reflet de joie ou de tristesse fait basculer tout d'un coup la signification du drame comme *les gestes mystérieux des héros de Meredith ou* d'Henry James surgis au détour d'une page dans l'affirmation glorieuse de leur existence unique, remettent tout d'un coup en question les possibilités mêmes accordées à l'homme. A Rossellini, il faudra déranger un volcan et mettre en scène la mer éternelle pour retrouver la grande tradition de la parabole judéo-chrétienne telle qu'elle s'est développée principalement dans l'hagiographie catholique. Le cinéma a permis à l'opéra italien de reculer ses limites. Mais voyez comme mer, volcan, forêts, nuages viennent à leur tour jouer leurs rôles, pièges sournois, personnages, décors, limites, flots de lave, où — comme dans la peinture baroque — l'organisation méthodique et rationnelle des merveilles du monde va faire de la nature un vaste chevalet d'inquisition, où les tenailles sont remplacées par les filets des marins assommant les thons, dont les derniers sursauts sur ce pont de bois dur seront pour notre pêcheresse l'image naïve mais combien efficace des périls qui la guettent. L'enfer d'*Under Capricorn* est un regard, celui de *Stromboli,* une coulée de lave brûlante, mais sans doute n'y a-t-il plus que les Italiens pour croire que ce qui s'exprime par la bouche des cratères soit la voix de Dieu. Comme Maurice Sherer, je donne tout *Stromboli* pour ce seul plan d'*Under Capricorn* où le visage d'une femme est tout d'un coup plus vaste que la mer.

Quand Bergman hurle à la mort, en se cognant inlassablement à ces murs *de pierre qui* l'*enferment* au sein d'une création qui ne lui offre plus que le visage de l'exil, roulée par la mer sur cette plage vaporeuse de brouillard léger, comment ne pas songer malgré soi à cette autre création dramatique où *une technique d'échanges et de* politesses *aura* tout d'un coup été mise en question par la naissance mystérieuse d'une âme exclue, comment ne pas penser à cette mer baignée du brouillard du matin où Phèdre inlassablement rêve à ses amours maudites ? La *Méditerranée n'aura jamais* tout à fait un visage de colère, elle est trop pleine de complicité, chargée jusqu'à la gueule de signes et de promesse. *L'Odyssée* n'est pas *Mobby Dick* et Ajax n'est pas Macbeth. Si *Under Capricorn,* au-delà d'une anecdote familière, a l'allure fascinante de ces livres mystérieux où les créatures vouées au mal écoutent battre les mouvements les plus secrets d'un cœur désarmé, tandis que Dieu meurt tout doucement sur cette terrasse de *l'Occident, où tant de fois,* de Macbeth à Ivan Karamazoff les puissances têtues de l'orgueil ont posé leurs fronts et leurs lèvres meurtries dans l'affirmation passionnée d'une révolte au nom du crime, au nom de l'orgueil, au nom des regards enivrés, au nom de la peur conjurée et de la malédiction assumée, *Stromboli* a, dans ses coulées de lave, les vapeurs légères de cette mer violette où l'homme ne croyait pas encore au sang versé. Quand les fumées du volcan se seront dissipées tout à fait au-dessus de cette lande brûlée où Bergman agonise loin de ses apocalypses familières, et sans doute est-ce l'idée vraiment géniale de toute cette histoire, de l'avoir fait venir pour mourir ainsi, d'un de ces pays où la nature est trop peu présente pour exister tout à fait, exorcisée par les doubles fenêtres et l'hygiène des fards, c'est une étrangère en définitive qui aura disparu, doublement exilée, doublement abandonnée au bord de ce cratère sacré devant lequel elle aura en vain cherché sur ses lèvres les mots d'une prière d'exorcisme.

Cette bouche crachant la lave brûlante du monde, quel sens profond aura-t-elle pu lui donner dans son délire sinon celui d'une absurdité dont l'horreur aura été sans limite. Quelle voix, quel dieu cruel des anciens temps tout barbouillé de cendres chaudes et de vases marines se sera éveillé ce soir au fond de l'enfer ? Mais en bas, au bord des flots, au pied du dieu foudroyant, un peuple noir et crépu poursuit interminablement les mystérieux rites qui depuis des siècles le protègent contre le ciel noir, et promène en rond, pour arrêter la descente forcenée de ces laves brûlantes, ces petites statues de pierre blanche où un visage de femme lui assure qu'elle est de même nature que ce basalte en marche, et que rien de mal, dès lors, ne peut être attendu de cette substance glorieuse, puisque élevée dans un firmament à la Bernin par la seule force de sa grâce et trône à la droite de Dieu pour l'infinité des siècles...

(1) STROMBOLI. — *Scénario* original de Roberto Rossellini. *Collaboration* de Art Cohn, Renzo Cesana, Sergio Amidei, C.P. Callegari. *Mise en scène :* Rossellini. *Images :* Otello Martelli. *Musique :* Renzo Rossellini. *Montage :* Roland Gross. *Interprétation :* Ingrid Bergman (Karin), Mario Vitale (Antonio), Renzo Cesana (le prêtre). *Production :* Berit Film-RKO 1950. [Titre primitif : *Terra di Dio* (*Terre de Dieu*)]. 1 h 47'.

(2) UNDER CAPRICORN (LES AMANTS DU CAPRICORNE). — *Scénario* de James Bridie, d'après la pièce de John Colton et Margaret Linden, tirée d'un roman de Helen Simpson. *Adaptation :* Hume Cronyn. *Mise en scène :* Alfred Hitchcock. *Images :* Jack Cardiff. *Musique :* Richard Addinsell. *Interprétation :* Ingrid Bergman (Lady Henrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Hon. Charles Adare), Margaret Leighton (Milly). *Production :* Transatlantic Pictures-Warner Bros. 1949 [Tourné en couleurs à MGM, British Studios, Elstree].

Ingrid Bergman dans « Stromboli ».





"GIVE US THIS DAY"

FRAGMENT DU DÉCOUPAGE

Nous avons choisi dans le découpage technique de Give us this day ce court extrait qui en constitue « la séquence de la vie heureuse », bref aperçu de ce qu'aurait pu être la vie des deux héros si le destin ne leur avait pas été contraire. Voici le résumé de l'action qui précède cette scène : Geremio maçon italien vivant à New-York prend femme en Italie par correspondance. La jeune Annunziata arrive à New-York et fait connaissance de Geremio au cours d'un joyeux banquet. Geremio qui a promis à sa fiancée qu'elle aurait sa propre maison — en réalité il vit dans un humble garni — a loué pour quelques jours une maisonnette à Brooklyn. Durant le banquet il s'esquive avec Annunziata qui ne se doute pas de la supercherie.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO.

Annunziata :
Comment appelle-t-on l'endroit où nous allons ?

Geremio :
Le Paradis.

Annunziata :
Non, je voulais dire, comment les autres ont-ils dit ?

Geremio :
Oh ! eux, ils l'appellent Brooklyn. (Ils montent dans la voiture.)

FONDU ENCHAINE.

Plan américain de la voiture avançant puis s'arrêtant devant une maison. Pas de dialogue.

PLAN AMERICAIN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO.

On lit, sur une pancarte épinglée à l'arrière de la voiture :

VIVE LA MARIEE

Tête de Cochon paraît sur l'écran.

Geremio :
Tu es sûr que c'est là ?

Tête de Cochon :
Absolument sûr.

Geremio :
Chut !

Tête de Cochon :
Mardi midi ?

Geremio :
Mardi midi.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO poussant la porte du jardin et s'approchant de la maison.

Annunziata :
Tu as raison, c'est une vieille maison.
Ses os craquent. Elle souffre de rhumatismes, mais nous la rajeunirons.

Geremio :
Nous l'embellirons.

PLAN AMERICAIN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO entrant dans la maison.

Geremio :
Pourquoi pleures-tu ?

PLAN RAPPROCHE D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
Me voici chez moi.
Depuis des années je rêvais de cet instant...
Je me disais toujours : « Cela n'arrivera pas, Annunziata. »
Sur le bateau je me répétais, peut-être il ne m'aimera pas...

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO.

Annunziata (qui sort du champ) :
...peut-être je ne l'aimerai pas. Peut-être le bateau sombrera...

PLAN RAPPROCHE D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
Peut-être je serai malade et on me renverra.
Peut-être il changera d'idée;
Mais c'est merveilleux, Geremio, rien de cela n'est arrivé, et nous voici chez nous, et je suis heureuse.
Es-tu aussi heureux que moi ?

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO.

Geremio :
Oui.

PLAN RAPPROCHE D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
Une lune de miel doit être le parfait bonheur.

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO.

Pas de dialogue.

PLAN RAPPROCHE D'ANNUNZIATA.

Pas de dialogue.

PLAN AMERICAIN D'ANNUNZIATA.

Pas de dialogue.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA, répandant du sel.

Pas de dialogue.

PLAN MOYEN DE GEREMIO.

Pas de dialogue.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
C'est une vieille superstition.
Répandre du sel dans une nouvelle maison, dans les coins surtout, cela porte bonheur.
Je n'y crois pas, mais que coûte le sel ?

PLAN MOYEN DE GEREMIO.

Pas de dialogue.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
Tu peux te moquer de moi, si tu veux.

Geremio :
Je n'en ai pas envie...
Me moquer de toi...
...Annunziata.

Annunziata :
Alors je vais accrocher l'image de saint Joseph au-dessus de la porte.

Geremio :
Tu ne regrettes pas d'avoir quitté l'Italie ?

PLAN AMERICAIN D'ANNUNZIATA.

Geremio est à droite de la camera.

Annunziata :
Tu es l'Italie, Geremio.

PLAN AMERICAIN DE GEREMIO.

Annunziata est à gauche de la camera, au premier plan.

Geremio :
Tu es la famille, Annunziata.

Annunziata :
Tu es l'amour.

FERMETURE EN FONDU.

OUVERTURE EN FONDU SUR :

PLAN D'ENSEMBLE DE GEREMIO au jardin devant une table.

Pas de dialogue. Annunziata paraît sur l'écran.

PLAN MOYEN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO.

Pas de dialogue.

PLAN MOYEN DE GEREMIO.

Pas de dialogue. Annunziata est à droite de la caméra.

PLAN MOYEN DE GEREMIO ET D'ANNUNZIATA.

Pas de dialogue. Ils s'embrassent.

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO ET D'ANNUNZIATA.

Il l'embrasse plusieurs fois dans le cou et à la fin de la scène ils s'embrassent.

Geremio :
Un peu de vin ?

Annunziata :
Le soleil de midi est mon vin.
Je ne bois jamais avant le coucher du soleil.

Geremio :
Mmm ?

Annunziata :
C'est-à-dire, *jamais avant aujourd'hui.*
D'ailleurs un verre de vin me fait tourner la tête.

Geremio :
Moi aussi.

Annunziata :
Et il y a tant de choses dont nous devons parler.
Il faudra mettre un treillis ici.

Geremio :
Oui.

Annunziata :
Là le terrain est bon pour des tomates,
Puis il faudra réparer cette marche,
Et peindre la porte d'entrée, et le salon,
Et je le veux bleu.

Geremio (se moquant d'elle) :
Bleu ? Ah, oui vraiment (ils rient).
Nous sommes deux idiots !

PLAN MOYEN DE GEREMIO ET D'ANNUNZIATA.

Annunziata :
Comme le monde tourne.

Geremio (qui mange) :
Les plus fameux spaghetti de la création !

Annunziata :
Non, non, attends. J'ai oublié le fromage.

Geremio :
Tant pis pour le fromage.
Mais nous sommes des cannibales !
Je vais chercher le fromage,
Mais d'abord embrasse-moi.

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO ET D'ANNUNZIATA S'EMBRASSANT.

Annunziata :
A l'avenir, si quelqu'un demande ce qu'est le vrai bonheur, dis-lui de venir à la maison de Geremio à Brooklyn.
Encore un baiser...

Geremio :
Mmm.

Annunziata :
Je suis devenue bien hardie depuis trois jours.

PLAN AMERICAIN D'ANNUNZIATA ET DE GEREMIO.

Geremio (à lui-même) :
Trois jours !
Annunziata se lève et rentre dans la maison.

PLAN AMERICAIN DE GEREMIO.

Geremio (à lui-même) :
Cela fait-il trois jours ?

PLAN RAPPROCHE DE GEREMIO.

Geremio :
Annunziata ! Annunziata !



FILM, CINÉMA ET TÉLÉVISION

par

FRED ORAIN

Cette revue comporte dans son titre le mot « télécinéma »; il s'agit bien là d'un programme : tout film qui enregistre des images par un procédé photochimique nous intéresse, fût-il le film qui sert à la télévision de support et qui joue par rapport à elle — mutatis mutandis *— le rôle du disque ou du magnétophone par rapport à la radio. Paraphrasant un mot célèbre, nous serions presque tentés de dire : « Tout ce qui est cinéma est nôtre ». L'opinion de Fred Orain, technicien éminent du cinéma, qui vient de réaliser un véritable tour de force pour la télévision, est donc pour nous du plus haut intérêt.*

L'inquiétude est grande chez les cinéastes depuis que la télévision a commencé à faire parler d'elle. Elle est grande chez les directeurs de salles obscures pour qui les écrans de 18, 22 et 32 centimètres apparaissent comme des concurrents redoutables. Elle est grande chez tous ceux qui, derrière la camera, créent avec science, goût et talent pour le Septième Art.

Les acteurs voient également dans la multiplication des spectacles « at home », une menace pour leurs intérêts les plus directs, menace qui ressemble étrangement à celle qui pesait, il y a trente ans et plus, sur les interprètes de Bach, Mozart ou Christiné, lors de la diffusion intensive du disque et de la Radio.

Certes, des problèmes se posent, des intérêts doivent être protégés. Des mesures sont à prendre pour que chacun de ceux qui œuvrent pour le spectacle, de quelque nature et de quelque forme qu'il soit, ne devienne la victime de ce que l'on peut appeler sans réserve le plus merveilleux et le plus étonnant progrès du demi-siècle.

La lutte est engagée. En toute logique et chacun escomptant finalement y trouver son intérêt, des règles strictes doivent être établies et respectées. Les statuts du cinéma et de la télévision se complèteront et formeront un tout.

C'est, en effet, grâce au cinéma, à sa technique faite de goût, de soins et de rigueur, que la télévision peut et pourra alimenter ses programmes. Ceci pose des problèmes très particuliers de réalisation dont la résolution apportera sans doute au cinéma des méthodes nouvelles, susceptibles de modifier l'économie d'une industrie si difficilement rentable.

L'animateur de la télévision française depuis 1949, Jean Luc, l'a parfaitement compris. Dès hier, il avait mesuré que le seul moyen d'avoir à sa disposition des reportages vivants, quotidiens, attractifs et équilibrés, était d'utiliser « l'intermédiaire-film 16 mm. », réparti, au tournage, dans des cameras aussi mobiles et aussi nombreuses que possible.

Mais, jusqu'à ces derniers temps, les efforts de la télévision française portaient exclusivement, en ce qui concerne la transmission de « spectacles » proprement dits, tels que pièces de théâtre, variétés, sketches, ballets, etc..., sur des émissions directes réalisées sur ses plateaux de la rue Cognacq-Jay.

La télévision a souffert de tous les inconvénients que comporte inévitablement l'émission directe et simultanée du son et d'une image. Elle a souffert de la plus petite erreur d'un cadreur ou d'un acteur, d'un projecteur qui bascule pendant l'émission ou s'éteint brusquement, d'un bruit intempestif ou d'un accessoire qui refuse de fonctionner au moment opportun. Elle a souffert aussi de la fièvre et de la tension nerveuse de tous ceux, qui, aux postes de commande ou d'exécution, savent qu'ils n'ont pas droit à la moindre fausse manœuvre. Et, lorsque le carton « Fin » a été glissé devant l'un des iconoscopes, chacun sait que « cela aurait pû être mieux ».

Enfin que reste-t-il de tous ces efforts ? Rien, absolument rien. Que la possibilité de recommencer le même tour de force, avec les mêmes risques d'accidents, d'erreurs ou de fausses manœuvres.

C'est là que le cinéma a son mot à dire. C'est en remplaçant l'iconoscope par les caméras 35 ou 16 mm que les incidents de tournage perdent de leur importance puisqu'il devient possible de recommencer. Plus d' « à peu près » sur l'antenne au moment de la transmission. La perfection technique et artistique peut être atteinte si tel est le désir du « producer », désir impossible à satisfaire en « direct ».

Malheureusement, des problèmes annexes se posent et non des moindres. Le cinéma a la réputation d'être cher et d'être long. La télévision, qui doit produire plusieurs spectacles distractifs chaque semaine, peut-elle appliquer les normes actuellement en vigueur sur les plateaux de Billancourt ou de Saint-Maurice ? Certes, non.

Tout d'abord, une sélection des programmes s'impose. Dès qu'elle est faite, pourquoi ne pas reprendre avec la caméra les méthodes qu'imposait l'iconoscope ? Pourquoi ne pas s'astreindre à mettre sur film le spectacle choisi lorsqu'il peut être considéré comme prêt à passer sur l'antenne, prêt pour le texte, prêt pour la mise en scène, prêt pour les caméras et le son ?

Pourquoi ne pas répéter de la même façon ce qu'on ferait pour un spectacle direct, avec la même rigueur, le même soin, la même minutie avec un matériel très étudié mis entre les mains de techniciens parfaitement sélectionnés ?

Grâce à cette méthode, il y a ainsi échange entre les frères cinéma et télévision qui deviennent frères amis. Le cinéma a appris à faire « bien » à la télévision, laquelle a répondu en montrant comment on pouvait faire vite et bon marché.

Le spectacle enregistré selon ces principes : *Les Joueurs*, de Nicolas Gogol, a été une pleine réussite. Trois semaines de répétition, dix heures de tournage effectif; résultat : une heure de spectacle de qualité.

Sur le plan technique, l'entente entre le cinéma et la télévision est aujourd'hui une réalité.

N.D.L.R. — En parallèle à l'article de M. Orain, nous voudrions également rappeler le procédé Radio-Industrie — André Debrie qui n'élimine par les inconvénients de l'émission directe tels qu'ils sont précisés dans les lignes qui précèdent.

Il consiste, au contraire, à reprendre sur un tube de télévision spécialement étudié *et de dimensions réduites une image immédiatement lue par un film* 16 mm dont le développement, le fixage et le séchage s'effectue en 65 secondes. permettant ainsi une projection immédiate. Expérience étonnante.


LES FIL



TERMINUS : SUNSET BOULEVARD

La scène représente une morgue. Je ne sais pas exactement laquelle, américaine en tous cas, donc, j'imagine, pleine de stalles et d'une *hygiène irréprochable comme* il convient aux établissements de ce genre. Des stalles où des casiers du type frigidaire, où les jus de fruits et les restes de poulet de midi seraient remplacés par des morceaux d'homme. Le veilleur *de nuit dort parce que la nuit* lui a promis de veiller à sa place. Les stalles soudain s'agitent, ou les casiers s'ouvrent, et des êtres que tout laisse supposer avoir jadis été humains, écarquillent une orbite démesurée. *Ils parlent l'anglais avec l'accent* viennois, car rien ne vaut encore les réminiscences pour donner l'accent. Ils s'interpellent de noyé à pendu, de vie finie à diphtérie infectieuse. Ils s'interrogent sur le mal qui *leur fut fatal, sur les raisons de fuite de leur* femme, sur leur pays, leurs impôts, la guerre en cours, leur plaisir pas encore connu, leur douleur contagieuse. Certains rient du bon tour qu'ils se sont joués à eux-mêmes. Peut-être *(puisqu'ils ont l'accent viennois) ironi*sent-ils sur la tête que doit faire leur belle-mère. Ou, puisqu'ils sont naturalisés américains, disent-ils qu'ils ont été stupides de laisser la clé de la glacière sur la table de la *cuisine, pour une fois qu'ils avaient* l'intention de boire un verre de lait. Je ne sais pas. D'ailleurs, cela importe peu. Un des cadavres justement se soulève de sa couche et désigne d'un doigt devenu agile, le petit carton au niveau de ses *pieds, qui* porte son nom. Ses lèvres arrachent péniblement quelques bribes de mots au silence. Les autres se taisent. Ils ont ce respect que les rares spectateurs qui lisent le générique d'un film portent au personnage *principal.* Du reste, ils ne sont pas payés en conséquence. Le personnage principal maintenant est lancé et relancé par des flots d'éloquence. C'est un homme encore jeune, tel qu'on les conçoit quand on veut se persuader absolument qu'il n'est pas nécessaire d'être beau pour séduire, le visage rude, les cheveux sans apprêt, peut-être même maculé de roux, avec des épaules de lutteur de foire, mais discrètes dans leur démonstration, à la portée somme toute de n'importe quel usager des pillules Atlas et de l'exorciseur Adonis. Il parle, on l'écoute, on l'entend. Et voici ce qu'il dit : Avant d'être dans ce dortoir à macchabées, il a vécu. Sa vie vaut la peine d'être contée. Pourquoi ferait-il exception ? Avez-vous jamais rencontré un seul être qui ne vous ai dit : « Oh ! On pourrait en faire un roman avec ma vie. Si vous saviez tout, si je disais tout. J'ai connu l'occupation, moi qui vous parle. On avait des tickets pour *acheter du pain. Pas de* tickets pas de pain. Et j'ai eu deux gosses, la rougeole, la croix-d'honneur quand j'ai été second en latin en cinquième; et mon premier amour, je

AU VERSO : Gloria Swanson et William Holden.
EN HAUT : Von Stroheim, W. Holden et Gloria Swanson « Sunset Boulevard ».

vous le donne en mille ? La bonne de mes parents. Je vous jure, quel bouquin. Si on savait ça dans les milieux où les stylos ne servent jamais à signer des chèques ». Notre personnage au demeurant, n'appartient pas à cette élite de narrateurs. Il décrit sa vie parce que MM. Charles Brackett et Billy Wilder le lui ont demandé. Il n'a pas l'air d'y tenir, cela s'est trouvé comme ça. Ma dernière image vivante, dit-il, me représente la tête plongée dans une piscine à Hollywood, dans la propriété d'une ancienne star illustre du cinéma muet. Des flics m'ont balancé quelques rafales de plomb dans les reins; ce qui explique que je ne sortirai pas de moi-même de la piscine. Ce qui explique du même coup ma présence en ce lieu. Bien sûr, la vision de la piscine envahit l'écran, le corps vu du dessous, hallucinant, halluciné, les éclairs de magnésium des photographes légaux comme les dernières gifles de la vie au travers de son visage, avec les silhouettes noires et luisantes d'une police *qui a trouvé un nouveau jeu. Ainsi commence* « Sunset Boulevard » (1).

Non, ainsi ne commence pas « Sunset Boulevard ». Mais ainsi aurait dû commencer une entreprise que l'on peut considérer déjà comme l'une des rares justifications vraiment efficaces du cinéma.. Car ces lignes que vous venez peut-être de lire, elles ont été sinon écrites par Messieurs Brackett et Wilder, du moins imaginées par eux dans leur généralité et mises en film. « Sunset Boulevard » commençait *réellement ainsi*, par ce truquage inutile et grossier, par cette négation dès l'entrée en matière de toute la magnifique crédibilité qui devait suivre. Ils avaient trouvé cela drôle nos auteurs, de détruire leur œuvre avant même de la mettre en chantier, de lui dire de sortir avant qu'elle fût entrée. Tout un film attendait dans l'antichambre de cette plaisanterie pour cabaret d'impressionniste allemand, un film dur comme un noyau, dense et dru, cruel comme l'amour de vivre,



Gloria Swanson ancienne époque.

fort comme la mort qui sait que sa chance est la malchance du monde. D'après ce que l'on m'a dit, le pire ne fût évité que de justesse. Au dernier moment, parce l'ouvrage eût été trop long, parce que certains avis aussi ne lui manquèrent pas, ce préambule dont la bassesse d'imagination fait frémir fut coupé. Le sort des choses de l'esprit se joue volontiers à pile ou face, à quitte ou double. Sans doute, même dans sa forme d'origine, « Sunset Boulevard » eût-il été un film important. Pas au point qui désormais est le sien. *Je* ne suis pas loin de croire, du reste, que ce prologue banal est tombé de lui-même en vertu du vieux principe qui veut que l'absence de fonction supprime l'organe, queue du premier lézard qui inaugura la race des lézards sans queue.

La scène représente une piscine à Hollywood, dans une propriété d'une ancienne star illustre du cinéma muet. Un homme barbotte, la tête et le corps à demi plongés. Le corps vu du dessous, halluciné, les éclairs *de magnésium des photographes légaux* comme les dernières gifles de la vie au travers de son visage, avec les silhouettes noires et luisantes d'une police qui a trouvé un nouveau jeu. Ainsi commence « Sunset Boulevard ».

Et aussitôt, c'est le drame en marche arrière, un terrible danseur qui ferait ses entrechats à rebours et ne s'emmêlerait jamais les jambes. Pas un film réaliste en tous cas, car les films réalistes naissent tou-

(1) SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DU CRÉPUSCULE), *scénario* de Charles Brackett, Billy Wilder et D.M. Marsham. *Réalisation* de Billy Wilder. *Opérateur* : John Seitz. *Décors* : Sam Comer et Ray Moyer. *Musique* de Franz Waxman. *Production* : Paramount 1950. *Interprétation* : Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich Von Stroheim (Max Von Mayerling), William Holden (Joe Gillis), Nancy Olsan (Betty Schaeffer) et, dans leurs propres rôles, Cécil B. de Mille, Hedda Hopper, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H.B. Warner.

jours d'un manque d'imagination de la part de leurs auteurs. Ouvrez les yeux, disent ceux-ci, parce qu'ils sont seulement capables d'imaginer ce qu'ils voient, et jamais de voir ce qu'ils imaginent. A cause de cela leur rue a l'obligation de représenter toutes les rues, et leur aventure avec la femme de leur meilleur ami tous les romans d'amour du monde. Or de ce détour trop facile de l'esprit, « Sunset Boulevard » est exactement le contre-pied. Il s'agit d'une histoire parmi mille autres, choisie délibérément pour ce qu'elle est, nullement destinée à symboliser quoi que ce soit, histoire prototype faite pour être copiée, dont ce sera l'honneur justement d'être copiée. Tel homme rencontre telle femme et telle tragédie naît : c'est le thème. Il est à moi, à vous, à eux, faites-en ce que vous voudrez, après moi toutefois, s'il en reste, mais tel homme, qui n'arrivait pas à payer les traites de sa voiture, poursuivi, qui prend brusquement à droite et se trouve dans la propriété de la star au Bois Dormant, c'est « Sunset Boulevard » et seulement « Sunset Boulevard ». Pas tout à fait du reste; pour que ce résultat exceptionnel soit acquis, il faut encore avoir Mme Gloria Swanson sous la main, et qu'elle accepte de se déchirer en public; il faut que M. Eric Von Stroheim traverse l'Atlantique; il faut que M. Cécil B. de Mille ne soit pas mort, ou du moins que ses films sans être devenus meilleurs, fassent toujours autant d'argent. En vérité, voilà le premier caractère surprenant du film de M. Billy Wilder : il ne pouvait être entrepris que dans les circonstances qui furent les siennes. Impossible autrement — plus de film, mais un succédané moins pittoresque de n'importe quelle reconstitution historique. M. Billy Wilder à ce propos m'a dit qu'il avait, pour tourner le rôle principal, pensé à trois actrices : Mme Pola Négri, qui fut écartée comme étrangère, Mme Gloria Swanson qui l'emporta, et Mme Bette Davis. Cette dernière eût fait du personnage une composition sans doute heureuse, mais dans le fond infiniment déplaisante. Mme Bette Davis, comme Mme Swanson, un jour interprêtera son rôle à l'écran et ce sera peut-être M. Wilder qui fera la mise en scène. Nous n'en sommes pas encore là. Sa performance eût sans cesse côtoyé la caricature la plus mal venue. Les amis de Mme Swanson eussent lapidé « l'Héritière ». Au lieu que, maintenant, ils applaudissent le talent de Mme Swanson. Il suffisait d'y penser aussi, mais cela était moins simple que tant d'années après son dernier succès, une actrice successivement comblée puis spoliée jusqu'à la limite par Hollywood, viendrait sur le devant de l'écran affirmer que l'ingratitude est la première vertu du cinéma.

Car c'est de cela qu'il s'agit. Messieurs Brackett et Wilder ne raillent pas la bavarde Hollywod du temps muet. Ils constatent, ils apportent des preuves; ils ont même pris des gages. Devant nous ils étalent leurs collections de photos. Ils ont pour eux, outre leur talent, la morale — cette morale qui dit que la première règle est de savoir vieillir. La star qu'ils ont imaginée ne sait pas. Elle couvre son visage dévasté par l'oubli des autres de bandelettes et de crèmes. En vain, son vieux serviteur, qui ne le fût pas toujours, entretient-il autour d'elle ses mythes favoris. L'illusion même s'arrange pour lui faire service, et la folie la secourt définitivement. Il n'y a aucune raison pour qu'une Rolls-Royce 1928, même tapissée de léopard, ne marche pas très honnêtement de nos jours. Il n'y a pas de raison pour que M. Cécil B. de Mille ne songe pas à cette voiture pour un film comique de M. Bing Crosby. Encore moins de raison pour que la pauvre femme, ne prenne ce coup de téléphone de M. de Mille pour celui qu'elle espère depuis vingt ans et qui doit lui donner le premier rôle de son propre scénario, Salomé. Rien de tout ceci n'est improbable : la pauvre Mme Swanson est l'héroïne de « Sunset Boulevard », et l'on y voit la voiture demandée dans le film par M. de Mille. Mais chaque argument contient sa condamnation, et la propose même au moins offrant, avec un grand luxe de détails. Le gardien-chef du studio est vraisemblablement le même qu'à l'agonie du muet. Mais ce sont désormais des chanteurs de charme et des mères hurlantes qu'il protège de l'admiration excessive des foules. Puisqu'il a su accepter, il n'a pas été contraint d'abdiquer. Le jour où il dira que le magnétophone n'est pas encore inventé, on le foutra à la porte, mais il n'est pas fou. Le personnage interprété par Mme Swanson, lui, est fou. Les fous, à Hollywood, sont toujours condamnés à mort. « Sunset Boulevard» est le récit d'une exécution principale.

Ne croyez pas, du reste, que ce soit M. Billy Wilder le bourreau. Pas à mon avis du moins, bien que son film ait provoqué certaines indignations. Je crois, au contraire, M. Wilder honnête dans cette dure partie. Il ne nous montre pas un cinéma muet rongé par les chancres de la désuétude et du ridicule. Il lui fait sa part qui fut, qui est encore belle, on comprend le sentiment que ces zélés eurent pour lui. Il nous en montre des exemples lorsque l'actrice, pour sa propre délectation, se projette des morceaux de ses anciens films. Les photographies d'elle, qui traînent sur toutes les surfaces planes de la maison, ne prêtent jamais à sourire. On les accepte. Mieux, il arrive qu'on les regrette. On envie aussi le calme de cette maison que

les palmiers et les arbustes ébouriffés ont jetée hors du boulevard, comme elle-même hors des empreintes de ciment du Grauman's. Pour ceux d'entre-nous à qui leur âge n'a pas permis d'inventer le cinéma, contrairement à la plupart de leurs devanciers, demeure même une certaine impression de frustration — la certitude en tous cas que quelque chose de très bouleversant et peut-être de très *noble leur a été caché. Le cinéma* muet c'est aujourd'hui une bande fanée, où des femmes portent des robes burlesques, pour le plaisir de collégiens avides de s'instruire, selon la formule, en s'amusant. « Sunset Boulevard » apporte au cinéma ce qui lui manquait pour être vraiment compris : la parole. Je supplie qu'on ne s'esclaffe pas à cette apparente lapalissade. Elle veut dire, pour ceux qui en veulent pour leur argent, que le cinéma trouve soudain un avocat d'une éloquence privilégiée. Qu'il vienne plaider sur le cercueil de sa cliente n'enlève rien au pathétique de cette cause; au contraire. Les cimetières, c'est encore ce qu'on a trouvé de mieux pour faire pleurer les gens; et les fossoyeurs pour agiter les grandes idées. On ne rit pas, du moins ni vous ni moi, dans la fréquentation des tombes. Celle de Mme Gloria Swanson ne m'a pas fait rire. Je ne crois pas, de son côté, que M. Wilder ait, fût-ce une seconde, connu la velléité d'un ricanement.

Ce long paragraphe parce qu'une étrange réaction de ceux qui ont vu « Sunset Boulevard » ou qui en ont écouté le récit, m'étonne et même me gêne. Je les ai vus bouleversés soudain comme d'une ruade en plein cœur, comme d'un portrait de famille volé, auquel ils auraient tenu. Tous bâtis sur le même modèle du reste : ayant, ou ayant eu avec le cinéma les rapports les plus honnêtes, *férus de toutes les expériences de l'écran*, et surtout nouvelles. Mais tous, comme choqués soudain, par cette liberté prise avec leurs plus chers souvenirs. C'est fort curieux. Je ne savais pas à quel point cet amour de leur cinéma pouvait être sentimental chez ceux qui en avaient été les contemporains. Pour nous, d'une autre génération, pourtant enfoncés depuis notre naissance dans le cinéma jusqu'au cou, qu'on se moque un jour de *Quai des Brumes* ou de *La Règle du Jeu*, nous est à peu près égal. Le cinéma est à notre service. Nous le voyons tranquillement remplacer le roman, faire gagner de l'argent à un tas de gens, dorer des putains, rendre fous des analphabètes. Et après ? Mais eux, ils se sont vraiment posé des questions à son sujet; et d'abord celle-ci, stupéfiante : existe-t-il ? Ils ont risqué le ridicule en disant qu'ils croyaient que oui, quand toutes les Académies Françaises de toutes les Patagonies du monde assuraient que non. En somme, ils ont joué leur raison ou leur folie

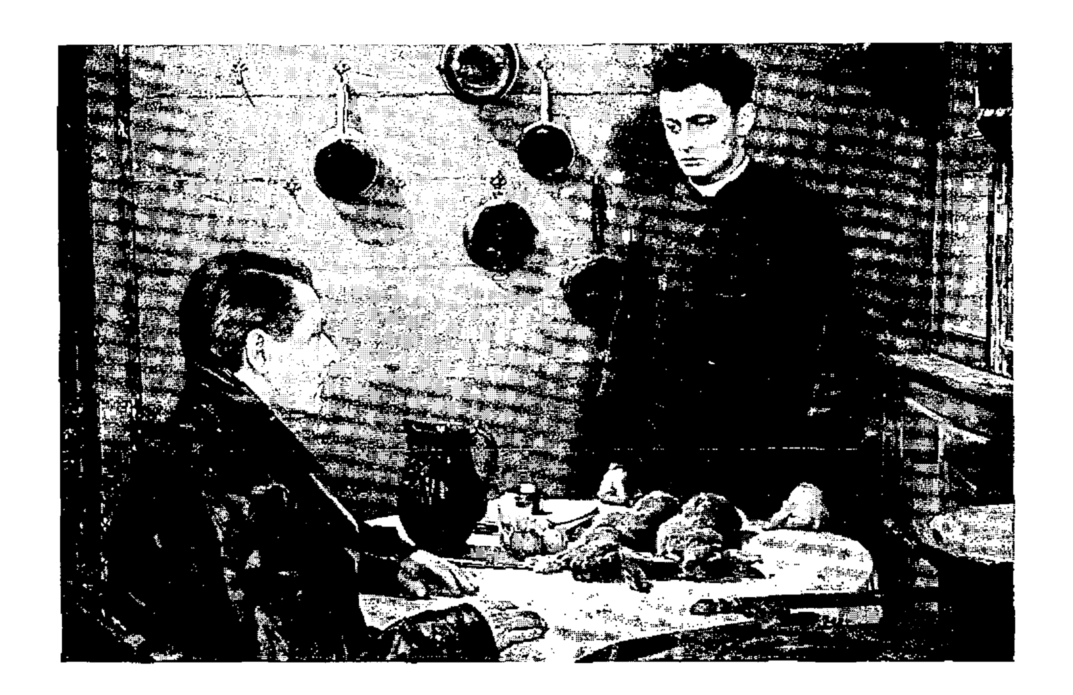


à pile ou face. Et voici qu'ils avaient gagné. Je ne savais pas que Mme Gloria Swanson était un de leurs atouts. Mais cela était pourtant. Comme Griffith, au même titre que M. Chaplin, au même titre que le dernier cow-boy figurant du *Big Train Robbery*. Quiconque sur tant de trésors pose les mains, ne saurait les avoir que sales. Je croyais à une amitié esthétique, à un métier préféré, à une vie choisie parce qu'elle était plus drôle qu'une autre — je touchais à un premier amour. Le cinéma muet a été aimé par une peuplade de collégiens boutonneux et en col marin, mais ce sont ceux qui savaient parler qui lui ont fait des enfants.

Je ne chercherai donc pas à convaincre ces amoureux d'un soleil mort. Je pense seulement que je les respecte et qu'ils ont tort. Ils voient des cendres là où mille phénix ne cessent de renaître. Et les plumes de celui de « Sunset Boulevard » me paraissent parmi les plus éclatantes.

Ainsi, entre les périls du mauvais goût et du malentendu, se développe un des plus beaux films qu'on ait vus. Je veux dire : vus depuis la naissance du cinéma, car cet ouvrage, né malin, pousse l'adresse jusqu'à s'inscrire automatiquement dans la lignée historique du cinéma, jusqu'à revendiquer hautement son pedigree. Son astuce a été de ne pas se borner à être un film, mais de faire le point de tout un art : « Sunset Boulevard » vient à son heure, et à l'heure. Elle tranche encore dans le vif du sujet alors qu'il est encore possible d'intriguer tout le monde en posant cette simple question : « Où en sommes-nous ? ». Au lendemain de la Libération de médiocres journalistes se firent une réputation pour la simple raison qu'eux seuls avaient le droit d'aller dans des pays où la nourriture était en vente libre — et qu'ils décrivaient les étalages. On a souvent décrit l'étalage du cinéma, ses pommes de Californie sans goût et ses tabacs aux subtils arômes, mais jamais encore on n'avait eu cette très banale idée qu'on pourrait sur ce sujet avoir à prendre parti. « Sunset Boulevard » en somme, c'est le fil à couper *Le Silence est d'Or*. Ce n'est pas une évocation, mais un témoignage. Il est heureux que l'aient fait ceux, justement, qui l'ont fait. En revanche, je ne pense pas qu'il soit désormais possible de le refaire. Voici du reste où l'affaire devient admirable : « Sunset Boulevard » est, je crois, le seul film impossible sans le concours de ceux très précisément qui l'ont rendu possible. La présence de M. Cécil B. de Mille, qui joue son propre rôle de metteur en scène de la firme Paramount, dans le fond, finit elle-même par se justifier. Je m'en étais ouvert à M. Wilder lors de son passage à Paris, et m'étais étonné de ce que le Hollywood qui a enterré Mme Swanson et ses pairs fût incongrûment représenté par le seul pair de Mme Swanson que Hollywood ne soit jamais parvenu à enterrer. M. Wilder avait ri, affirmé qu'on lui avait fait une telle remarque dans plusieurs pays; il avait pris M. de Mille pour des raisons de camaraderie et de commodité; il ne manquait certes pas d'anciens réalisateurs de la belle époque susceptibles de se souvenir du numéro de téléphone d'une vedette oubliée. Mais M. de Mille en était assurément le plus représentatif. Et il avait, d'autre part le bon (?) goût de tourner *Samson et Dalilah* sur le plateau voisin. Plus j'y songe pourtant, et plus je suis persuadé qu'il n'y a pas de rencontre sans raison; si deux routes se croisent elles ont un motif. Ajoutez à cela cette dangereuse manie de généraliser, de trouver une explication au hasard, et vous obtiendrez à peu près ceci : Hollywood lutte sans cesse avec des armes imprévisibles; le muet, le parlant ne sont que des apparences, des batailles illusoires; Hollywood connaît seul les règles de son 421; il préserve de la chute un Cécil B. de Mille, plonge dans la nuit un de ses serviteurs les plus favorisés, arrache soudain pour la relancer en pleine lumière Mme Gloria Swanson qui n'en revient pas encore d'avoir gagné 50.000 dollars et d'être candidate à l'Oscar le lendemain du jour où elle était favorite pour l'Oubli. M. de Mille, avec son visage de gnome Krüchen, sa réussite inscrite sur sa peau de Picasso tanné, est là pour faire la grimace au Destin apprivoisé de Hollywood. Lui seul, sans doute, connaît les réponses de l'oracle, mais il mourra le jour où il laissera deviner qu'il sait. Alors il feint d'être sûr que le vert est rouge, ou jaune le bleu. Ainsi vivent les ermites modernes : ils font *Samson et Dalilah* en technicolor de peur de retourner en poussière. Ainsi M. de Mille se laisse prendre aux propres pièges qu'il tend. Son histoire, impitoyablement contée, se déroule : le drame du jeune scénariste désargenté qui échoue chez l'ancienne star riche, mais oubliée et qui, cette fois, s'en rend compte; le drame de l'ancienne star riche mais oubliée et qui ne s'en rend plus compte, pour toujours, parce que la folie est parfois une forme de la pitié de Dieu. Mais dans le même temps. M. Wilder, et nous avec lui, nous interrogeons jusqu'à l'angoisse : où étions-nous ? Qu'en penser ? Quel labyrinthe ? Un film nous saisit et nous entraîne au-delà du film, au-delà des films. Il prend la vieille fourrure du cinéma et, sans parvenir à fixer son choix, s'en fait un boa mité ou la plus éclatante parure.

FRANÇOIS CHALAIS



UN ACTE DE FOI

D'aucuns, devant la Victoire de Samothrace, trouvent que son socle est lourd ou mal profilé. C'est là une direction de leur vue, et en quelque sorte leur destin.

Les mêmes gens discutent de l'ourlet de la soutane du prêtre, ou de la maladresse de ses tentations, devant le *Journal d'un curé de campagne* (1). Peut-être sommes-nous esclaves d'un principe qui lie l'exercice de la critique à un choix : la nécessité de démolir tout ce qui manque d'intelligence, *d'élan, de talent* — *qui manque d'âme et de génie* — : ou la nécessité aussi impérieuse de soutenir, de contribuer à la perfection et d'exalter l'œuvre d'art. La critique qui dissèque nous écœure, sans compter que sa stérilité fondamentale lui ôte toute autorité. Le *Journal d'un curé de campagne* est une admirable pierre de touche. Son message blesse les incroyants, sa profondeur agace les superficiels, son drame évangélique heurte les catholiques assis, sa rigueur esthétique fait peur aux metteurs en scène faciles, le courage de sa technique déconcerte les doctrinaires du focus, le jeu de ses acteurs aussi gauche que la vérité effraye l'aisance insupportable des professionnels, l'allure hautaine du récit fait honte aux flatteurs de public, l'indifférence totale du réalisateur vis-à-vis de tous les procédés gêne les dépositaires de la doctrine cinématographique. Cela fait beaucoup de monde et davantage de mécontents.

Journal d'un curé de campagne

C'est aux ailes de la Victoire de Samothrace que le *Journal d'un curé de campagne* fait penser. Prodigieuse victoire de l'image et du verbe. Bresson ne trouve qu'un précédent : Dreyer. En paraphrasant les dernières paroles du curé d'Ambricourt — *Tout est grâce !* — Bresson semble ajouter que « Tout est poésie ». C'est par la poésie que tout spectateur, même l'agnostique, devient la conscience du héros. Il va de soi que la révélation d'une prise de conscience importe plus que les raisonnements qui en découlent. La poésie à la source de la raison ! Si vraiment derrière l'art de Bresson, il y a une pensée méthodique et concertée, le ressort

---

(1) LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE, d'après le roman de Georges Bernanos. *Mise en scène, scénario* et *adaptation* de Robert Bresson. *Images :* L.H. Burel. *Musique :* J.-J. Grünenwald. *Interprétation :* Claude Laydu, Jean Riveyre, Jean Danet, Guibert, Balpêtré, Nicole Ladmiral, Martine Lemaire, Nicole Maurey, Arkell. *Production :* U.G.C. 1950 (1 h. 57').

de son œuvre est là. Cela expliquerait aussi la continuité absolue entre l'œuvre littéraire de Bernanos et l'œuvre filmique de Bresson.

Cette gageure n'a été tenue qu'une fois à l'écran, avec *Hamlet;* et encore il s'agissait de théâtre, donc d'une forme de spectacle à trois dimensions ramenées à deux par une technique nouvelle. Dans le *Journal d'un curé de campagne,* non seulement il s'agit de littérature, et la plus détachée de l'illustration, mais de la forme la plus bâtarde et la plus hostile du roman. Robert Bresson a *vécu à nouveau le livre de Bernanos,* en décomposant dans son esprit les mobiles, la technique pointilliste de tout journal, en faisant sien le langage dépouillé, vrai jusqu'à la cruauté. Ensuite, il a « transcrit » le *Journal d'un curé de campagne* en images, selon sa nature et sa mesure du monde qui n'est pas tout à fait celle de Bernanos.

Bresson aurait pu se servir du *Journal* pour illustrer une histoire, qu'il aurait animée, dialoguée, pliée aux lois dramatiques du cinéma. Au contraire, il a écarté les facilités que lui offrait sa technique de metteur en scène rompu aux transpositions. Le « Journal » devient un élément de rythme : cette plume qui écrit inlassablement, ce cahier qui est le miroir d'une âme assoiffée de Dieu, cette voix intérieure qui lit les mots que la plume vient de quitter, hantent le spectateur et le replongent chaque fois dans les profondeurs d'une souffrance angélique qu'il ne partagera peut-être jamais, mais qu'il ne *pourra plus ignorer* (2). Le respect de cette structure n'a nullement empêché Bresson d'employer tous les moyens que sa caméra lui proposait — et plus de cent mille mètres de pellicule — pour saisir un paysage, pour jouer avec les plans d'un visage et d'une église, pour revêtir d'ombre les êtres et les choses, pour rendre sensible la notion du temps. Mais chaque fois l'image demeure insensible, car — étant à sa place — elle échappe aux effets de surprise et de *complaisance.*

Les intentions de Bresson se révèlent aussi dans le choix de ses interprètes. Depuis Malraux jusqu'à Rossellini nous savons à quoi nous en tenir au sujet des acteurs, au point que l'artifice, même consenti par une convention commune, nous est devenu intolérable. Un très grand film comme *All Quiet on the Western Front,* avec ses soldats allemands parlant américain, nous a gênés vingt ans



Claude Laydu et Arkell.

---

(2) François Mauriac a écrit ces lignes inspirées par *Le Journal d'un curé de campagne,* qui ouvrent de singuliers horizons :

« Car voici le mystère : grâce à des procédés, grâce à une méthode, l'âme réellement affleure, elle apparaît, nous la voyons, *nous pourrions* presque la toucher, elle déborde de partout cette figure d'enfant crucifié. Chacun de vous le constatera s'il le désire : le miracle est permanent. Gide a eu raison de ne pas poursuivre un Dieu insaisissable... Mais si ce Dieu avait laissé de sa présence dans le monde une empreinte vivante et presque aveuglante : la face humaine ? Si l'écran tendu devant la foule était ce linge qui a essuyé une *seule fois la sueur et le sang de son* humanité et qui se propose en vain à nos yeux aveugles, à nos cœurs fermés ?

Bien que j'aie peu de penchant pour le cinéma depuis qu'il n'est plus muet, je conviens qu'il m'arrive d'y recevoir une révélation d'une tout autre portée que celle des mots, des sons, des couleurs et des formes. Peut-être le cinéma est-il investi d'une mission dans notre monde dévorateur de *l'homme, inventeur* de crématoires et spécialiste de charniers, et qui ne fuit devant la face humaine que parce qu'il se dérobe devant celle de Dieu. » [*Figaro,* 27 février 1951].

après. *Espoir* et *Païsa* sont venus... Bresson a mis en scène des visages inconnus (à part Balpêtré, qui semble jouer faux). Claude Laydu dans le rôle du curé d'Ambricourt n'a qu'un précédent, pour ce qui est de l'abandon total au sujet, inspiration, vocation dirais-je : Falconetti dans *la Passion de Jeanne d'Arc*. Mais le moindre des personnages qui l'entourent possède la présence et la vraisemblance des êtres vivants, qu'il s'agisse de Séraphita la fillette, ou de l'acerbe Chantal, du curé de Torcy, théologue rubensien, de Louise l'institutrice coupable, d'Yvette Etievent, la femme morganatique du défroqué. Bresson obtient d'eux ce malaise qui est la parfaite réflexion de la vie, où les hommes se refusent à l'aisance routinière de la scène. « Il y a des choses qu'on ne joue pas », a dit Laydu, en nous donnant du même coup le sens de son « incarnation ».

Robert Bresson domine toutes les composantes du film; la musique même — la belle musique de J.J. Grunenwald — devient un élément fonctionnel qui se fond dans l'ensemble du *Curé de Campagne*. Bresson a senti — et nous fait sentir — l'angoisse de son personnage, son infinie détresse d'homme solitaire. Solitaire, parce qu'il est le seul dans sa paroisse à vivre selon le Christ. Le curé d'Ambricourt est un solitaire comme le pasteur de *Dies Irae*. Cette angoisse atteint une telle perfection, que le film donne en réalité un sens de bonheur : on est heureux d'avoir été envoûté par le plus hostile des messages, par cette lutte contre le vide de l'âme, par la grâce. Le film « catholique » diffère en cela du film « protestant » de Dreyer; on aura observé cependant que tous les deux s'achèvent sur la même image, qui ne doit rien au cinéma : une croix de lumière, qui cache les larmes d'Anna dans le jansséniste *Dies Irae*; qui annonce la mort du curé — « Qu'est-ce que cela fait ? Tout est grâce » — dans le *Journal d'un curé de campagne*.

Je ne puis imaginer un seul instant que ce film — brûlant, qui brûle, au delà du cinéma — plaira au grand public ou à ceux que Stendhal nommait avec un souverain mépris « les hommes qui ont de l'esprit ». Sur le motif d'un mot ancien, je suis tenté de dire : « Malheur aux sots ! » Tout lecteur de langue française aura compris que je n'ai pas écrit sots. Tout de même personne ne pouvait s'attendre à ce que Bresson nous fît de l'œil. « Quand tu rencontres une vérité en passant, regarde-la bien, de façon à pouvoir la reconnaître, mais n'attends pas qu'elle te fasse de l'œil. Les vérités de l'Evangile ne font jamais de l'œil. » Ainsi Bresson, fidèle jusqu'au bout à Bernanos.

LO DUCA



DONNEZ-NOUS AUJOURD'HUI

GIVE US THIS DAY

Il s'en faut d'extrêmement peu que le dernier film de Dmytryk avant son emprisonnement, et de Ben Barzman avant son exil, ne soit tout à fait admirable, et laisse au spectateur la parfaite impression du chef-d'œuvre qu'il contient. La nouveauté, la richesse du thème qu'ils abordaient semblent *avoir transporté le scénariste et le réalisateur. « Point de transports,* disait Valéry, *ils transportent mal. »* L'écrivain d'images et le metteur en film ont voulu embrasser toutes les conséquences de leur matière, et en exprimer toutes les nuances, sans dépasser pourtant les limites que leur imposait la tacite et l'expresse censure qu'il leur fallait déjouer. *Donnez-nous aujourd'hui* me semble le premier film (aurais-je mauvaise mémoire ?) qui, *réalisé dans un pays capitaliste, ait pour sujet* central la condition ouvrière. Il est remarquable que jusqu'à présent, l'ouvrier de cinéma se caractérise la plupart du temps par le fait (singulier) qu'on ne le voit jamais, ou seulement par raccroc, au travail. Le cinéma est rempli d'ouvriers qui embauchent (*Le Jour se lève, Lumière d'Eté, Dédée d'Anvers*), débauchent, se livrent à la débauche, achètent des billets de Loterie, perdent leur bicyclette, *font l'amour, etc. mais qu'on ne* voit travailler que par incidences, avec la rapidité qui caractérise sur l'écran l'image d'un sein nu, *ni vu ni connu-à peine venu...* Le maçon Geremio, héros de *Give us this day* est un héros neuf, dans la mesure précisément où, pendant un bon tiers du film, il est sur un chantier, à l'œuvre; où, pendant le reste du temps, il hante les bureaux de son syndicat, fait ses comptes, vit dans un taudis; *dans la mesure aussi où ce n'est pas* un personnage de tragédie, de comédie ou de drame habillé en ouvrier, mais un ouvrier vrai jeté dans la tragédie, la comédie et le drame et, dans une certaine mesure, le mélodrame.

Avant d'envisager les thèmes que Dmytryk et Ben Barzman ont traités ou esquissés, reprenons le fil directeur qu'ils ont utilisé à ces fins.

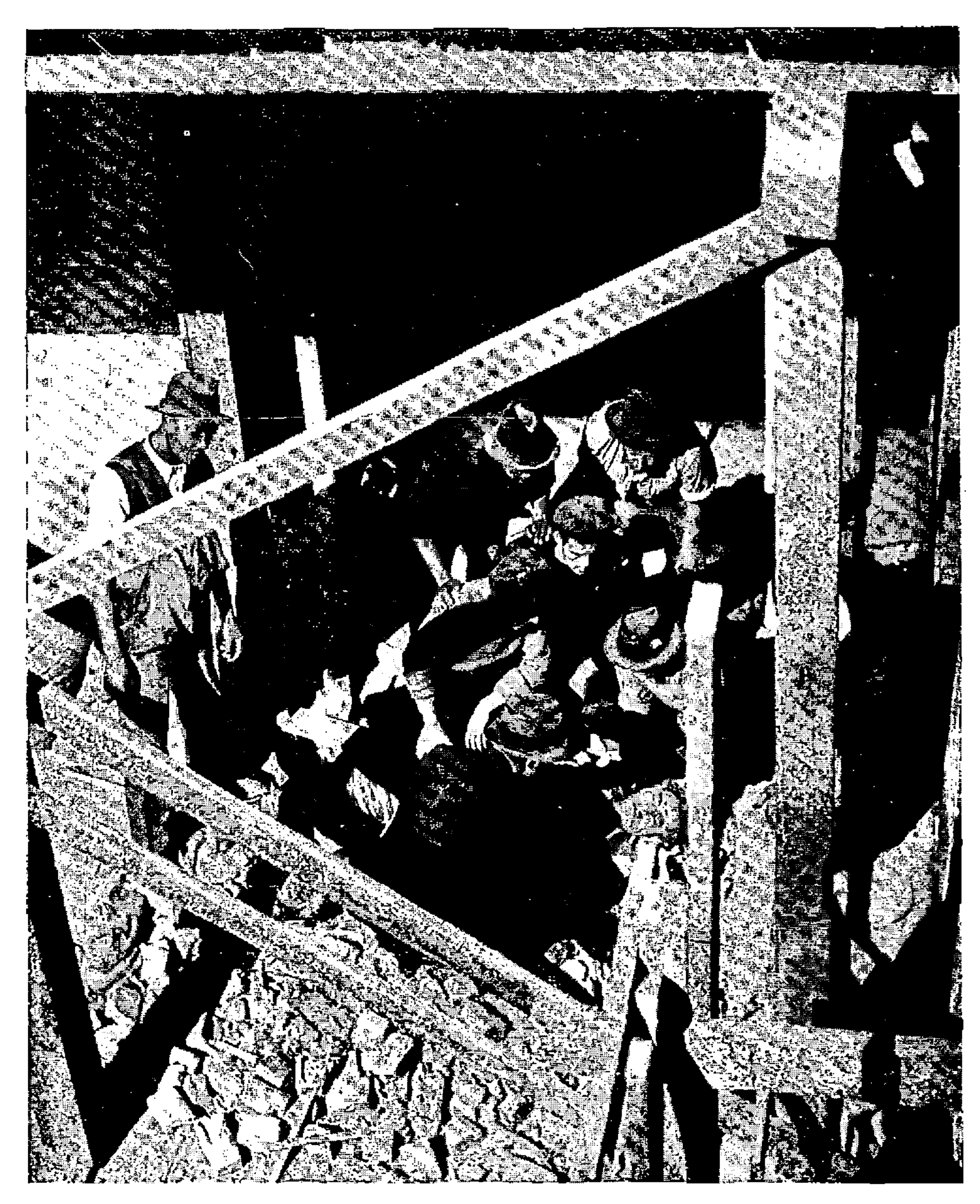
New-York, vers les années 1926, 27. Geremio, maçon, un des 150 000 ouvriers italiens du bâtiment qui travaillent sur les chantiers new-yorkais. Que lui manque-t-il ? Un foyer, une compagne, la *pasta* chaude qu'une femme à ses côtés lui apporterait à midi, au moment de la pause. L'amie qu'il pressent pour *l'épouser se récuse : c'est une* maigriote Bovary du Bowery, rêvant d'un autre destin que celui qu'elle lierait à cet ouvrier, *travaillant une semaine sur trois,* risquant sa vie au sommet des gratte-ciel champignons. Un des vieux camarades de Geremio a une photographie de famille, sur laquelle le jeune homme entrevoit un visage dont il se prend à rêver. Pourquoi n'épouserait-il pas la petite fille, aînée de sept enfants, qui se tient si grave et distante sur le cliché, entre ses doigts ? Mais la petite italienne à laquelle on écrit, pose une condition : *elle n'a qu'un rêve : une maison à elle seule.* Geremio n'a pas de maison. Il ment. Il ment, parce qu'un jour il *aura* une maison. Il la paiera cent par cent, et d'ailleurs le vendeur consent à la lui prêter pour les trois jours de leur lune de miel. C'est à la fin de celle-ci seulement que la jeune femme découvrira le mensonge de son mari. Il faut réintégrer le triste et sale logement dans une maison criarde, au cœur d'une rue striée de bruits, *souillée d'ordures, de débordantes poubelles.* Sur le mur de la cuisine, une colonne de chiffres, semaine par semaine, monte — si lentement — vers l'idéale somme qui leur rendra la maison des trois jours, la pauvre bicoque délabrée qui est leur image du bonheur.

Prenons-y garde : voici un film, pour la première fois, à trois personnages. Toute l'action de *Give us this day* tourne autour *de Geremio, sa femme et cette addition.* Et c'est de cette addition inachevée, que le drame va naître.

1929. *La crise s'abat sur l'Amérique.* Les économies, les forces, les rêves des deux jeunes gens fondent, et leur énergie, et leur bonheur. Geremio, que rien n'avait pu conduire à trahir la fraternité de labeur qui le lie à ses vieux copains, accepte un marché où il abandonne ses amis, en échange d'une dernière chance de réaliser son rêve. Le voici contremaître d'un chantier douteux, où les mesures de sécurité les plus

---

(1) GIVE US THIS DAY, d'après le roman de Pietro Di Donato *Christ in Concrete* (auteur du *traitement* du film). *Scénario* et *dialogue* de Ben Barzman. *Adaptation* de John Penne. *Mise en scène* de Edward Dmytryk. *Images* de C. Pennington Richards. *Musique* de Benjamin Frankel. *Interprétation :* Lea Padovani (Annunziata), Sam Wanamaker (Geremio), Kathleen Ryan (Kathleen), Charles Goldner (Luigi), Bonar Colleano (Giulio), Bill Sylvester (Giovanni). *Production :* Rod. E. Geiger et N.A. Bronsten, Londre, 1950 [1 h. 58'].



Le drame s'achève : Luigi est tombé « Give us this Day ».

nécessaires ne seront pas prises, afin de réduire le prix de revient de l'édifice. Mais Geremio a perdu, en retrouvant du pain, la paix du cœur. Il va rechercher, auprès de l'amie d'autrefois qui regrette de l'avoir dissuadé jadis, un asile que rien ne lui rendra. Il est seul, traqué, il a gâché son amour, ses amitiés, son destin. Qui lui donnera désormais le jour qu'il vit ? Un avertissement tragique le frappe. Le plus cher de ses compagnons est blessé dans un accident, en sort estropié. C'est lui, cependant, qui conduira Geremio à se détendre et à se retrouver. Une dernière fois, Geremio rencontrera le sourire de ses camarades de travail, leur fraternité chaude... Une dernière

fois, avant le désastre qui va à proprement parler l'engloutir, le jeter dans une bétonneuse où il disparaît, lentement enlisé. Et sa veuve, les enfants, trouveront alors les dollars d'une vie humaine, mille dollars, la somme exacte nécessaire à l'achat de la maison où ils n'auront jamais vécu ensemble. *Donnez-nous aujourd'hui, demandent* les hommes. Mais rien ne leur répond. Aujourd'hui.

On m'excusera d'une aussi longue analyse : mais rien ne me semble plus *malhonnête* qu'une certaine façon de rendre compte qui suppose d'emblée que le lecteur a *déjà* vu l'œuvre dont il s'agit. *Give us this day* est d'abord une histoire, dont la construction et les péripéties contiennent, et nécessitent, les beautés et les faiblesses du film.

Le premier thème qu'à travers cette anecdote ont voulu traiter nos auteurs me semble leur *échapper en partie*, et cela est probablement dû aux conditions de réalisation à Londres et en studio d'un film situé à New-York, et dans ses rues. Une suite d'images new-yorkaises dans le style du fameux album de photographie de Whegee, *Naked City* (dont Jules Dassin emprunta le titre pour un film) ouvre le générique. C'est à la fois trop et trop peu, que d'avoir entrevu, comme *ouverture, ces images terribles de la cruelle*, crasseuse et funèbre cité. Car aussitôt nouée l'action, nous allons voir New-York, la promiscuité des rues sales et grondantes, l'accablement des falaises de pierres noircies et des nuits vacarmeuses se figer en un ou deux décors complexes, dont la réussite ne nous console pas. De même lors du retour sinistre des deux jeunes mariés dans le logis de *Brooklyn, un très habile usage du son nous* bouleverse le cœur, évoquant le tumulte triste et l'intimité brutale dans lesquels les voilà condamnés à vivre. Mais c'est un thème qui tourne court. Jamais plus nous n'aurons dans la suite du film ce sentiment oppressant, que donne la vie dans une maison d'un quartier pauvre de New-York (ou de Paris), d'être véritablement *traversé*, envahi, bousculé par le monde extérieur, de ne plus nous appartenir, d'être, au sens étymologique du terme, *aliéné*.

Un autre thème, celui de la fraternité ouvrière, est fortement exprimé à deux reprises — et c'est peut-être une fois de trop, la seconde scène affaiblissant, par ce qu'elle a de légèrement mélodramatique, la sobriété de la première. Admirable en effet est la courte scène des débuts de la dépression, où les cinq maçons attendent au syndicat une improbable embauche. On demande un ouvrier, pour une demi-journée. Le dialogue de *Barzmen, la mise en scène de* Dmytryk font ici merveille. C'est dur, discret et déchirant. Je sais bien qu'hélas, les accidents du travail sont chose quotidienne, et c'est peut-être trop faire la fine bouche : mais quoi, j'ai trouvé la seconde scène, celle où le vieil ouvrier estropié scelle sa paix avec Geremio, coupable de l'avoir entraîné dans sa perte, un peu lourde, tire-larmes et *appuyée*.

La réussite du film repose en grande partie dans le visage sensible, traversé de lumières et d'ombres, de Lea Padovani. Avec une tendresse robuste, Dmytryk a su inscrire sur cette belle étendue de regard et de chair triste les meurtrissures répétées de la déception, de l'espoir renaissant et si vite à nouveau étouffé, de la nostalgie, du regret, du chagrin, de l'angoisse, du deuil. C'est dans le contrepoint, à peine murmuré, entre la colonne des chiffres inexorables et les yeux traqués et sombres de *Lea Padovani que Dmytryk a exprimé* l'essence même de son sujet. Auprès de ces gros plans et de ces plans américains d'une subtilité bouleversante, les grands développements lyriques et tumultueux de la fin, l'écroulement du chantier, l'atroce morceau de bravoure noire où le visage de Geremio disparaît dans le magma du béton qui s'écoule, — tout cela pâlit. Il y a je ne sais quoi de *théâtral* et de grossièrement symbolique dans cette catastrophe finale, qui gâte un peu (pour mon goût) le sentiment dominant de l'œuvre. Mais c'est peut-être là que se révèle la signification profonde de *Give us this day* (*) : plus intolérables encore que la mort et que les grands désastres emphatiques que le monde capitaliste accumule, et plus lourds encore dans les balances de l'injustice et de la sottise, sont le chagrin, la misère et le désespoir, quand ils s'inscrivent dans un regard d'innocent. Plus inexpiables encore que le sang versé, les larmes qui emplissent soudain deux yeux, coupables *seulement* d'avoir demandé : donnez-nous aujourd'hui...

CLAUDE ROY

(*) *Des intentions mystiques très précises se révèlent dans l'œuvre du romancier, ainsi que dans la mise en scène de Dmytryk. La note fondamentale du film — le véritable* la *autour duquel toute la musique est bâtie — est donnée dans les premières images, seule allusion au surnaturel que Dmytrvk se soit permise :* ce *ciel déchaîné qui fuit vertigineusement... Jusqu'à ce « Vendredi Saint » où le temps et le temps sont soulignés, avec insistance, pour que la Passion ait son dû et pour que le Christ ne puisse vivre que parmi les maçons, et non pas au milieu de ces gens aux mains trop lisses.*

N.D.L.R.



LE JONGLEUR DE DIEU EST-IL FRANÇAIS ?

« Cela fait rire et ça choque... »

Ces mots de tous les jours, Paul Claudel les fait siens et les inscrit dans la Sixième Station de son Chemin de la Croix.

Car celui à qui Jésus-Christ n'est pas seulement une image mais vrai,

Aux autres hommes aussitôt devient désagréable et suspect...

Traduction, en langage de soir de générale au Cinéma d'Essai, dans la bouche d'une dame en robe longue : « Plaisanterie saumâtre ». Et voilà, tout est dit, tout serait dit plutôt si le problème se limitait à « Est-ce que ça vaut la peine d'y aller » et ne devenait en quelque sorte national. Non point catholique certes ! Mais petitement, bassement, bour-geoi-se-ment national.

Ainsi l'on est projeté en face d'une image vivante de la sainteté, de la vraie, de la seule sainteté, de celle qui s'oublie ou plutôt se méconnaît elle-même, de celle qui paraît comme une préfiguration de Dieu, de celle qui va, vient, court et saute, parle et se tait, regarde et rit et pleure, avec nos yeux, notre langue, nos bras, nos jambes, tout notre corps, et l'on n'y comprend goutte, ou pire on se méprend, on ricane, on discute !... François avait choisi, il est vrai, le mépris, dans son ardente soif de joie parfaite; l'attendait-il de la méconnaissance et de la vanité ?

Onze Fioretti de François d'Assise

Mais qui donc a lu les « Fioretti » ? Qui donc s'est fait un florilège bien à soi dont il recherche le parfum à de certaines heures ? Qui donc fera l'honneur à Rossellini de critiquer son choix des « Onze », d'exprimer d'autres préférences, d'autres faiblesses ou d'autres exigences ?

---

(1) FRANCESCO GIULLARE DI DIO (Onze Fioretti de François d'Assise). — *Mise en scène :* Roberto Rossellini (d'après les « Fioretti »). *Images* : Otello Martelli. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétations :* des moines et Aldo Fabrizi. *Production :* Rizzoli Giuseppe Amato), 1950.

Pour certains, j'imagine, quelles que soient les fleurs qui y ont été cueillies, la nature, dans ce film, suffira à les enchanter. S'il en est ainsi de la terre, des cieux, des vallons et des arbres, des cours d'eau et des prés, si la nuit y projette tant de sens, si le jour y répand tant de lumière, les créatures qui l'animent ne peuvent être que vraies comme elle, que sincères comme elle, que durables comme elle. A les voir agir, ces créatures, avec cet instinct presque immatériel, avec cette innocence fruit de tant de renoncements que l'on perçoit encore, une communauté d'âme devrait s'établir entre la salle et l'écran. Mais voilà, où est l'âme, où est-elle pour qui exige un saint à sa mesure, s'en est fait — on ne sait trop comment et pourquoi — une image précise, et se trouve décontenancé par ce François semblable aux autres hommes. Décontenancé et déçu ! D'aucunes — et d'aucuns prétend-on — trouvent le jeune acteur qui incarne le *Curé de campagne* de Robert Bresson... beau ! Incongruité. Fadaise. Sensiblerie de vieille fille aux moments du « Dominus vobiscum ». Or, François n'est pas beau, ses frères ne sont pas beaux, peut-être même laids, et deux ou trois grotesques : l'un a l'air d'un forçat, l'autre fait trop de gestes. Et Ginepro, ah ! Ginepro, combien le trouveront ridicule qui admirent Fernandel. Cher Ginepro, tu ne « lésines pas sur la pénitence », toi si docile, si soumis à la Sainte Obéissance, si attentif à secourir, si astucieux dans ton amour de Dame Pauvreté. Se peut-il que des hommes, des chrétiens, ne se sentent pas « émus » en entendant ta confession lors de la rencontre miraculeuse de saint François et de sainte Claire. « L'albergo è già occupato », dis-tu au malin, et le malin s'enfuit devant ta certitude et ta sérénité. Eût-il fallu montrer des lueurs plus spectaculaires que celle de ton sourire, et qui « fassent plus cinéma » ?

Car le problème est là aussi, qui divise les spécialistes : ce *Onze Fioretti*, ce « Rossellini » est-il ou n'est-il pas du cinéma ? La question apparaît aux profanes oiseuse (2) et, pour tout dire, ridicule. Si ce déroulement de pellicule n'est pas du cinéma, alors le bouleversant *Journal d'un Curé de campagne* n'est qu'une plate succession de photographies saccadées et qui font mal aux yeux, et la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer qui a gravé dans notre cœur le visage de Falconetti est de la lanterne magique. Nous devrons nous contenter désormais de répliques de *La Kermesse Héroïque*, nous cantonner dans la production de nouvelles *Justice est faite* (où tous les goûts sont satisfaits) entrecoupées de quelques *Valse de Paris* ou de *Symphonie Pastorale*. Pour un *Citizen Kane*, combien d'opérettes, de romans à quatre sous, de « grands spectacles » et d'aventures policières ! Les jeunes ne s'y méprennent pas, car ils savent encore ouvrir leurs yeux et leur cœur plus librement que leur cerveau ou leur esprit de critique; et ils savourent des richesses dont nous nous prétendons blasés. Prenons en main, un instant, par exemple, la petite fleur qui orne la victoire de Frère Ginepro sur le tyran Nicolas; et demandons à un jeune homme encore intact le sens symbolique de cette « fleur ». Sa réaction est aussi naturelle, aussi spontanée que devant le grand panneau de « La Guerre » du douanier Rousseau. Cet attirail, ces échafaudages de siège, ce robot gigan-

(2) Je tiens de Rossellini lui-même, lors de son dernier pasage à Paris, les détails suivants dont la saveur humoristique sera goûtée par quelques-uns : « Quand, pour *Rome ville ouverte* je tournais le plan de l'arrestation en pleine rue du patriote par les SS, ne disposant naturellement pas d'un service d'ordre quelconque, je tournai la scène à la sauvette, dissimulé sous une porte cochère. La voiture de la Wermacht surgissait en trombe et s'enfuyait, le temps d'arrêter l'homme... La chose faillit mal tourner, car les occupants d'un tramway qui, inopinément, passa, crurent à la réalité du fait et brandirent des revolvers en poussant des imprécations. Or, quelle ne fut pas ma surprise amusée en lisant récemment, à propos de *Rome ville ouverte*, une exégèse fort savante et étendue sur plusieurs pages, où d'extravagantes intentions et des calculs d'une astuce qui me dépasse m'étaient attribués. Si je devais calculer la longueur de mes plans ou le rapport d'un plan avec un autre, il y aurait immédiatement en moi inhibition et rupture d'inspiration. Bref, si j'étais nourri de prétendues lois cinématographiques je n'aurais jamais tourné un film. C'est là une des meilleures preuves que le cinéma est encore un art. »

tesque et ridiculement féroce, ces jeux et ces passions de combattants grotesques, ces grossissements face à la petitesse, à la passivité de Ginepro, cet incendie, ces flammes qui ne dévastent rien, c'est la faiblesse de la guerre vaincue par la force de la prière.

Pour balancer une charge aussi outrecuidante, l'épisode de la « recherche de la joie parfaite » intervenait fort à propos. En vertu de quelle autorité le Cinéma d'Essai s'est-il permis de le supprimer après la première représentation à Paris ? Concession au public sans nul doute, le spectateur « parisien » réagissant à contresens devant la bastonnade infligée à Frère François et à son compagnon le long d'un escalier (un peu théâtral il faut le reconnaître) d'une ferme mal accueillante, bastonnade qui se poursuit sur un sentier bourbeux, d'où les deux frères mineurs se tirent tant bien que mal...

Que de fois, dans ce film, on pense à La Fontaine ! Le « bonhomme »... le « poverello ». Douce fraternité, sage innocence ! Mais le couturier Christian Dior avait lancé, voici deux ans, une somptueuse pèlerine de drap rugueux doublée de renards blancs baptisée pour la circonstance « Poverello »... L'œil français, déformé, ne voit plus, ne saisit plus, et se trompe du tout au tout. N'est-ce pas un père franciscain *français* qui a parlé des larmes « vite réprimées » de saint François ? Les larmes réprimées, en effet, sont les larmes *humaines* que verse François en quittant sa première maison, sa première chapelle, Sainte Marie des Anges. Il les essuie d'un geste brusque et se tourne face à ses frères. Mais les sanglots qui le secouent après le « baiser au lépreux » et le jettent par terre s'enfoncent dans le pré nocturne fleuri de mille fleurs, renaissent, s'élèvent jusqu'au ciel d'où s'effacent les nuages de la « nuit obscure » pour nous laisser un peu de temps en face de la nappe grise de l'écran, lourde d'autant de sens que l'immense croix sur laquelle se ferme le *Journal d'un Curé de campagne*.

« *Seigneur ! Nourrissez-moi du pain des larmes* » dit le Prophète.

« Car l'homme n'est que ce qu'il est à vos yeux, et rien plus » dit l'humble saint François.

ROGER GABERT

Onze Fioretti de François d'Assise (Francesco Giullare di Dio) de Roberto Rosselini.





A PROPOS DES "CHARMES DE L'EXISTENCE"

Il suffit d'un rayon de soleil pour donner une sorte de relief à l'aquarelle la plus plate. Les éclairages savants des musées modernes renouvellent les tableaux que nous croyions connaître, leur donnant une vie saisissante, mais qui n'est peut-être plus tout à fait celle de la peinture. Voir, par exemple, à l'actuelle exposition des Musées de Berlin, le chatoiement des somptueuses mais un peu trop neuves étoffes dont sont vêtues les belles clientes de Gersaint. Voir le fameux homme au casque d'or, tellement rutilant, en effet, dans le rayonnement des projecteurs que le génie de Rembrandt n'est plus seul en cause, qui avait du reste bien pris garde de n'en pas faire autant. Mais si la lumière modifie ainsi les œuvres d'art sur lesquelles elle joue de l'extérieur, que sera cette lumière définitivement annexée par la même œuvre *photographiée* dont les feux, assimilés par elle, ne se distinguent plus des siens !

On n'a pas encore pris suffisamment conscience du pouvoir transfigurateur de la photographie dans ce domaine. La science du cadrage et de l'éclairage, le choix du détail, l'inspiration qui trouve toujours de quoi

---

(1) LES CHARMES DE L'EXISTENCE, *scénario* et *réalisation* de Jean Grémillon et Pierre Kast. *Opérateur :* Michel Pecqueux. — *Musique :* airs d'époque, choisis par Jean Grémillon. — *Production :* les Films de Saint-Germain-des-Près. — Prix du Court Métrage à la Biennale de Venise 1950.

[Ce film est inspiré par l'album de Francis Jourdain *L'art officiel de Jules Grevy à Albert Lebrun,* « Le Point », XXXVII, avril 1949.]

EN HAUT : Roll : Onocéphale en Arcadie (Les Charmes de l'existence, 1950).

illustrer ses promotions ou ses rapprochements les plus audacieux sont, dans ce miracle mécanique, la part de l'homme. Elle peut aller fort loin, comme on a vu avec André Malraux dont la *Psychologie de l'art* est une manière de chef-d'œuvre, et non pas seulement quand au fond : le regard en jouit comme d'un objet heureux. Que nous importent alors certains raccourcis peut-être aventurés ? Sur les œuvres de l'Homme, nous avons l'œuvre d'un homme et qui nous suffit.

Mais voici un court métrage, *Les charmes de l'existence* (1) qui, par des voies exactement opposées, nous propose la même énigme. On ne nous invite plus ici à l'admiration. Bien au contraire se moque-t-on, non sans raisons, des œuvres les plus représentatives de l'art officiel des années 1900. Et le commentaire discrètement ironique de Grémillon souligne plus encore le ridicule flamboyant des tableaux rassemblés par Kast.

Il advient pourtant ceci d'inattendu : certaines de ces toiles sont à ce point dignifiées par la photographie que nous en oublions le propos satirique de nos auteurs. En face d'un visage de jeune femme un instant entrevu, nous songeons à Botticelli. Et devant la poussière ensoleillée de tel autre tableau qui représente une plage, à Elstir plus encore qu'à Monet, de toutes façons à un impressionnisme dont l'action sur notre sensibilité demeurerait égale aux plus vives. Nous avons, dans le premier cas, fait aussitôt la correction : la couleur de ce portrait le déshonore très probablement; au surplus, un faux Botticelli est d'autant plus agaçant que nous nous éloignons davantage de l'époque où peignait (et inventait) l'irremplaçable maître. Quant au second exemple, le mouvement de la caméra se charge bientôt de nous édifier, dont l'œil parcourt objectivement une toile que nous avions d'abord cru réduite à ce qui était seulement le fond de son décor : c'est un second plan inquiétant de banalité, puis, sur le devant de la scène, des personnages franchement grotesques.

Que faire pourtant de notre premier saisissements ? Comment renier ce que nous avons éprouvé ? Il ne fait pas de doute qu'en présence de cette toile ou du fragment de cette autre, aucune difficulté ne subsisterait, la matière picturale nous apparaissant au premier regard dans sa platitude ou sa hideur vraies, dont éphémèrement et non moins abusivement le pouvoir transfigurateur de la photographie les avait rachetés. De même une *Rixe à l'Auberge,* de Goya, première manière, que Malraux reproduisait dans son *Saturne* pour nous montrer à quel point y manquait encore, selon lui, le génie de Goya, nous paraissait-elle, en toute franchise, porter déjà *l'accent de l'incurable nuit.* Sans doute était-ce la photographie qui nous égarait ainsi, en donnant notamment aux noirs une valeur que probablement ils n'avaient pas dans l'original. Mais il ne faut pas oublier alors que la tromperie demeure possible dans l'autre sens et qu'une œuvre mineure peut être promue au rang de chef-d'œuvre grâce aux mêmes sortilèges.

Quoi qu'il en soit, le cinéma, dans la mesure où il ajoute le mouvement à la photo, ne permet pas à ce genre d'illusion de nous abuser bien longtemps. Ou alors il faudrait que le metteur en scène trichât délibérément en arrêtant, au moment opportun, l'investigation de sa caméra, ce qui serait sa façon à lui de fermer les yeux à l'évidence. Nous n'ignorons plus, notamment depuis les réalisations de Luciano Emmer et d'Alain Resnais, que le plan fixe est la négation du film sur l'art, alors qu'il est



Bonnat : « Idylle » (« Les charmes de l'existence, 1950 »).

possible de l'utiliser sans trahison et même avec efficacité dans les autres œuvres de l'écran. Le cinéaste ayant affaire à un spectacle vivant peut occasionnellement jeter sur lui un regard figé sans attenter pour autant à son foisonnement. Tandis que, dans film sur l'art, il n'est d'autre mouvement concevable que celui de la caméra. Mais il vaut celui de l'existence. De par sa nature même le cinéma refuse le statique et met en branle l'immobile lui-même.

Giotto et Van Gogh ont beau avoir recréé leur univers qui diffère de celui que nous révèle notre vision, celui-ci s'anime sur l'écran grâce à l'animation de la caméra et, par delà les transpositions d'un art éminemment personnel, emprunte au monde de tous les jours l'apparence même de la vie. Impression plus ressemblante encore lorsqu'il s'agit, comme dans *Les charmes de l'existence*, de peintures sans génie qui, de cette vie, sont le plat décalque. Ces femmes, avant de nous apparaître dans le ridicule d'une époque démodée, sont d'abord de très exactes images de leur sexe. Nous voyons battre leurs paupières et se soulever leurs seins. D'où vient alors que nous les regardions ainsi prendre vie, nouvelles Galatée, sans en éprouver nul désir ? Certes, les transfigurations de l'art font appel à une autre sorte d'amour et qui tue l'amour. Mais il ne pourrait s'agir de cela en la circonstance. Au contraire la fidèle transcription de la photographie, ou la photographie de tableaux qui ressemblaient eux-mêmes à des photographies, s'adressent à la part la plus animale de

l'homme. Ces charmes de l'existence, insolitement sans pouvoir sur nos sens, rencontrent ici un mystère.

On dirait que les auteurs de ce film ont eu un autre propos que celui qu'ils nous avouent et qui consiste peut-être à tourner insidieusement en dérision le corps même de la femme. L'époque, il est vrai, ne lui a, en la circonstance, que trop imposé sa marque. C'est étonnant avec quelle facilité l'anatomie féminine se plie elle-même à la mode ! Chair curieusement malléable que celle-là : un nu de femme et qui n'est que nu, principalement un nu photographique, est par nous aussitôt daté 1890, 1900 ou 1925 sans qu'il nous soit besoin de faire appel à aucune indication extérieure. Il en va de même avec la (mauvaise) peinture lorsqu'un véritable artiste n'est pas intervenu pour rendre son modèle aux formes pures de l'Eve éternelle.

Le cinéma, qui est un art, aurait permis à Grémillon et Kast d'accomplir cette recréation qu'interdit au contraire la photographie. Mais, sous couvert de moquer une mode, ils se sont au contraire complus à mettre l'*accent sur des ridicules moins éphémères. Tout se passe comme* s'ils avaient profité des laideurs d'une époque pour souligner ce qui, dans un nu féminin de n'importe quel temps, ne peut-être transposé sur le plan du beau sans cette sorte de mensonge qu'est toujours la vision d'un amant ou celle d'un artiste. Qu'y a-t-il de plus lourdement figé et de plus stupidement inerte qu'une croupe de femme dès lors que n'intervient pas le désir de l'homme ou cette forme privilégiée de l'amour qu'est l'œuvre d'art ? Jean Grémillon et Pierre Kast ne nous font plus rire seulement de la mauvaise façon de peindre, ou de la mauvaise façon d'être nue pour une femme, mais de la femme elle-même, *mauvais façon de l'homme.* Seulement c'est un rire avec lequel nous refusons de nous solidariser et dont nous avons honte à mesure qu'il jaillit de notre corps un instant privé de sa polarisation fondamentale.

CLAUDE MAURIAC.

PALMARÈS DU 1er FESTIVAL D'URUGUAY

Grand Prix du Festival (et du scénario) : *Domani é troppo tardi* (*Demain il sera trop tard*) de Léonide Moguy (Italie). Prix de la mise en scène : à Michelangelo Antonioni pour *Cronaca d'un amore* (*Chronique d'un amour*) (Italie). Prix de l'interprétation (acteur) : Michel Simon dans *La beauté du Diable* de René Clair (coproduction franco-italienne). Prix de l'interprétation (actrice) : Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard* (U.S.A.). Prix de la photographie : Aldo Tonti dans le film de Camerini *Il brigante Musolino* (Italie). Prix du commentaire musical : Georges Auric pour *Orphée* (France). Prix du décor : Eaubonne pour *La Ronde* (France). Grand prix du Court Métrage : *L'enfant prodige* (USA). Le Brésil a reçu un prix pour *Caïçara*, le Mexique pour *Rosario Castro*, l'Angleterre pour *The Fallen Idol.*

PUNTA DEL ESTE :

KM 12 000

Le festival de Punta-del-Este est terminé. *Je n'écrirais tout de même pas qu'il eût tout perdu en se prolongeant davantage s'il est bien vrai que les plus courtes plaisanteries sont les meilleures.* A quoi l'on objecterait que pour le coup ma muflerie dépasse vingt-quatre mille bornes, kilométrage approximatif de la distance que le Gouvernement uruguayen et le Sr. Mauricio Litman me permirent d'accomplir à leurs frais en compagnie de *quelques autres « Happy Few » pour* juger du succès d'une entreprise commerciale *par vocation et cinématographique* d'occasion. La genèse de ce festival serait trop ennuyeuse à conter : apprenez simplement qu'un lotissement de bungalows à vendre ou à louer se trouvera fort bien du bruit mené autour de cette affaire. Mettons qu'il s'agisse là d'un hommage rendu par le commerce au septième art.

Festivals...

Nous autres critiques pouvons regretter dans la mesure où le Mexique par exemple nous attire l'évidente prospérité d'une station telle qu'Acapulco que nous *devrons probablement* nous contenter de connaître par le *truchement des images de la Dame de Shanghaï.* Il est à remarquer que les animateurs des grandes plages françaises — M. Litman n'est pas le premier à parer le cinéma des plumes de la poule aux œufs d'or — n'accordent plus autant de crédit aux festivals cinématographiques depuis belle lurette. Ils savent que, le cirque parti, à *défaut* d'une étoile de mer abandonnée sur la piste vide on *ramasse çà et là toutes sortes de factures* impayées confiées au vent mauvais sans *signatures.* Ce genre de billets anonymes et les mœurs bruyantes d'une partie de la faune cinématographique donnent aux organisateurs à regretter la quiétude des hôtels demi-loués par de calmes filles d'Albion, assoupies entre gravier et plantes vertes. Elles ont malgré les apparences de moins longues dents.

Cité ouvrière de luxe

Mais revenons à Punta-del-Este, luxueuse cité ouvrière pour milliardaires — notamment argentins et comme tels désireux d'éviter Evita — soucieux de distraire leur villégiaturante petite famille entre des voitures et des vedettes. Remettons à plus tard le soin de boire leur Scotch et d'entretenir leurs filles d'art pur; fuyons ce grand casseur d'oreilles plus connu sous le nom de Cab Calloway; ne cédons pas aux invites de kilomètres de sables brûlants fixés de pins maritimes; reculons l'instant et la joie de tirer sur les lambeaux de choir grillée d'un mouton *rôti en plein air (asado); différons une partie* de *bowling* au Country-Club (mais voilà : c'est Counttri-Cloub qu'il faut prononcer) où l'on pratique aussi la *paletta,* le ping-pong, l'alentour de la piscine et naturellement la *canasta;* et... tentons de parler un tant soit peu cinéma.

⁂

Parler cinéma à Punta-del-Este était une entreprise tout à fait réalisable en dépit des impressions forcément superficielles qui risquaient de cantonner le visiteur français, plus cabochard encore à l'étranger que chez lui, dans une espèce de résignation *a priori* au *demeurant assez sotte. L'absence d'un* véritable bureau de presse et de documenta*tion se fit rudement sentir et, non* moins cruellement, celle d'une rétrospective quelconque, d'une exposition historique et de projections de nature à contre-balancer la fragilité inévitable de quelques branches nouvelles en affirmant la solidité du tronc. Mais à défaut des organismes souhaitables, du moins pouvait-on rencontrer des personnes avec lesquelles établir d'intéressants contacts.

Cine-Arte de Montevideo

En Danilo Trelles, par exemple, j'ai trouvé un homme jeune d'une très grande culture cinématographique. Il a fondé et dirigé depuis 1944 le Cine-Arte del S.O.D.R.E. de Montevideo, équivalent si l'on *veut de la Cinéma*thèque française à cela près que son activité *solidement épaulée par* le Gouvernement est beaucoup moins crypto-confidentielle que celle de notre riche et ineffable musée de l'avenue de Messine. En 1950, 119.746 spectateurs ont assisté à 267 séances du Cine-Arte et l'on voudra bien se souvenir de ce que l'Uruguay ne compte que deux millions d'habitants. Trelles n'appartenait *pas* au jury du festival. Pour raison politique. Il passe *pour communiste.* N'*exagérons rien :* cela ne l'empêche pas d'occuper toujours ce

poste officiel de directeur de la Cinémathèque. C'est un adversaire déclaré de l'art non-engagé. Très sympathique, pas sectaire. Sa façon de penser ne l'empêcha pas d'assister Enrico Gras dans la réalisation d'un documentaire d'une beauté surtout formelle *Pupila al Viento* (1949), court métrage sur Punta-del-Este dont l'office du tourisme (très trouble-festival) interdit la projection officielle parce que présentant cette station comme balayée de vent. J'ai vu ce film là-bas un jour où le mistral local décoiffait les palmiers; d'autres l'ont vu à Venise, je crois. Il est un peu verbeux, excessivement lyrique du fait du commentaire du poète Rafaël Alberti (communiste espagnol exilé en bungalow) mais riche de symboles. De toute manière, le *Cine-Arte del S.O.D.R.E.* est placé en de bonnes mains sous la conduite de Danilo Trelles. Il possède de très nombreux classiques du cinéma — tous les plus importants — et s'enorgueillit notamment de versions intégrales de Méliès introuvables ailleurs dont un *Voyage à travers l'impossible* (1911) très complet. Les programmes des séances que j'ai sous les yeux et dont les titres m'amusent malgré moi : *Un sombrero de paja de Italia; Madame Chapdelaine*, poème triste de Duvivier, témoignent d'un très vif souci d'information critique. Trelles aurait aimé pouvoir organiser incessamment une exposition du cinéma français à Montevideo mais semble n'avoir pas reçu de notre Langlois tous les envois qu'il espérait.

Cine-Universitario

Le *Cine-Universitario*, fondé en 1945, a réuni, en 1950, 6 800 spectateurs devant 53 films. Deux de ses promoteurs, Jaime Botet et Gaston Blanco figuraient parmi les membres du jury du festival de même que deux animateurs du Ciné-Club (3e organisation, indépendante des autres et qui possède sa revue, assez proche de notre *Revue du Cinéma*, ensommeillée pour l'heure) : Eugenio Hintz et Eduardo Alvariza. *Je précise ces présences au sein dudit jury, présidé d'ailleurs par le doyen de l'exégèse cinématographique en Uruguay, J.M. Podesta, pour laisser entendre que si l'on peut discuter la valeur critique des récompenses décernées à Punta-del-Este il serait tout à fait impertinent de porter ce qui peut nous sembler erreur de jugement au compte d'une méconnaissance de l'histoire du cinéma. Pour moi, je trouve cela beaucoup plus grave d'ailleurs. Considérant l'exportation possible de nos films en Uruguay, nous aurions tort de vouloir nous référer — élite pour élite — à une échelle de valeurs commune en France et là-bas. Ceci du seul point de vue pratique.*

Participation française

Le Journal d'un curé de campagne imposant aux spectateurs l'ascèse que l'on sait et la redoutable épreuve — après tant de contrepoints inhérents à l'œuvre — de la lecture des sous-titres tomba là comme lettre de plomb morte. *Orphée* surprit, sollicita l'effort par excès d'esthétisme international et finalement lassa l'entendement. *La Ronde* choqua puis... permit de rêver. *Justice est faite*, tellement dialogué, nécessita trop de sous-titres (1 900 contre 1 500 dans les cas extrêmes) et parut (mais oui !) bien compliqué. *Souvenirs perdus* amusa beaucoup (mais oui ! mais oui !) grâce à Jeanson-Delair-Périer. *La beauté du diable* commandée *in extremis* à Paris valut un prix d'interprétation masculine à Michel Simon...

Couronnes

En fait la qualité des films présentés ne fut pas si médiocre qu'on l'a écrit. Mais nous autres Européens en avions déjà vu la majorité. Que dire des résultats ? Le jury couronnant *Demain il sera trop tard*, de Léonide Moguy fournit peut-être une indication sur le genre de problèmes qui le séduit et la façon dont il lui plaît de les voir traiter. Les récompenses attribuées à *Sunset boulevard*, à *La Ronde*, à *Ultimatum* ou à *Première désillusion* ne me paraissent pas d'une aveuglante signification. Et pourtant nous avons vu et entendu réagir le public, compte tenu de ce que peut présenter de factice un public de festival. La cape et l'épée l'intéressent (pas celles du Cyrano de Gordon - José Ferrer - tout de même !); la sensualité directe, simple, à la Mangano ou à la Mexicaine, le trouble beaucoup plus que l'érotisme incompris d'un Antonioni dans *Cronaca di un amore* ou surtout du Cavalcanti de *Caïçara;* le comique verbal ne le fatigue pas et Cantinflas a ses partisans; l'ellipse lui échappe souvent (*Intruder in the dust* de Faulkner ne rencontra qu'indifférence, ennui) mais l'excessive convention ne porte pas non plus et la vie de Rudolf Valentino, made in U.S.A. and technicolor, ne fit pas couler de larmes. Que dégager de tout cela ? Peut-être que ces réactions sont le fait d'hommes et de femmes préférant à la spéculation, au jeu des idées-images, ce que la vie leur offre de plus désirable immédiatement; d'hommes et de femmes ne chargeant pas le mot « poésie » d'autant de mystère que nous croyons le faire. « Que sais-je ?... » De toute ma-

nière ne pas tenir compte de l'enseignement de Punta-del-Este et s'occuper de la diffusion de nos films en Amérique du Sud depuis une tour même semblable à celle de Montaigne, serait se ménager de désagréables surprises. Un exemple nous vient du Brésil.

Cavalcanti, Genina, Lattuada

Alberto Cavalcanti — l'une des grandes consolations de Punta-del-Este avec Genina et Lattuada; et nous reparlerons de ce dont ils nous ont parlé — réorganise présentement le cinéma brésilien. Autant dire même qu'il le crée. Il nous a entretenu des difficultés qui sont les siennes mais ne nous a pas caché que les théories du G.P.O. et de l'école documentariste anglaise étaient une chose et autre chose de faire jaillir du sol de sa patrie un art conforme aux aspirations, au goût et aux traditions de ses compatriotes.

Nous aurions mauvaise grâce à ne pas comprendre sous cet angle certains échecs difficilement explicables envisagés d'ici. Le premier but que poursuit Cavalcanti est de conquérir le marché d'Amérique Latine. Puis... l'Italie, compte tenu des affinités que l'on connaît entre cette péninsule et les pays *dont nous parlons* (il est d'ailleurs amusant de comparer les intrigues voisines de *Caïçara* et de *Stromboli*). Que l'Italie ait gagné à Punta-del-Este n'a rien de surprenant. Nous rayonnons, nous autres Français, l'affaire est entendue. Mais à tant s'éloigner de leur foyer nos rayons dispersés s'écartent aussi les uns des autres et ne réchauffent pas également *tous les coins de la terre. Il s'en faut* que certains, des plus dorés pourtant, empruntent leur éclat à notre vieux soleil.

HENRY MAGNAN

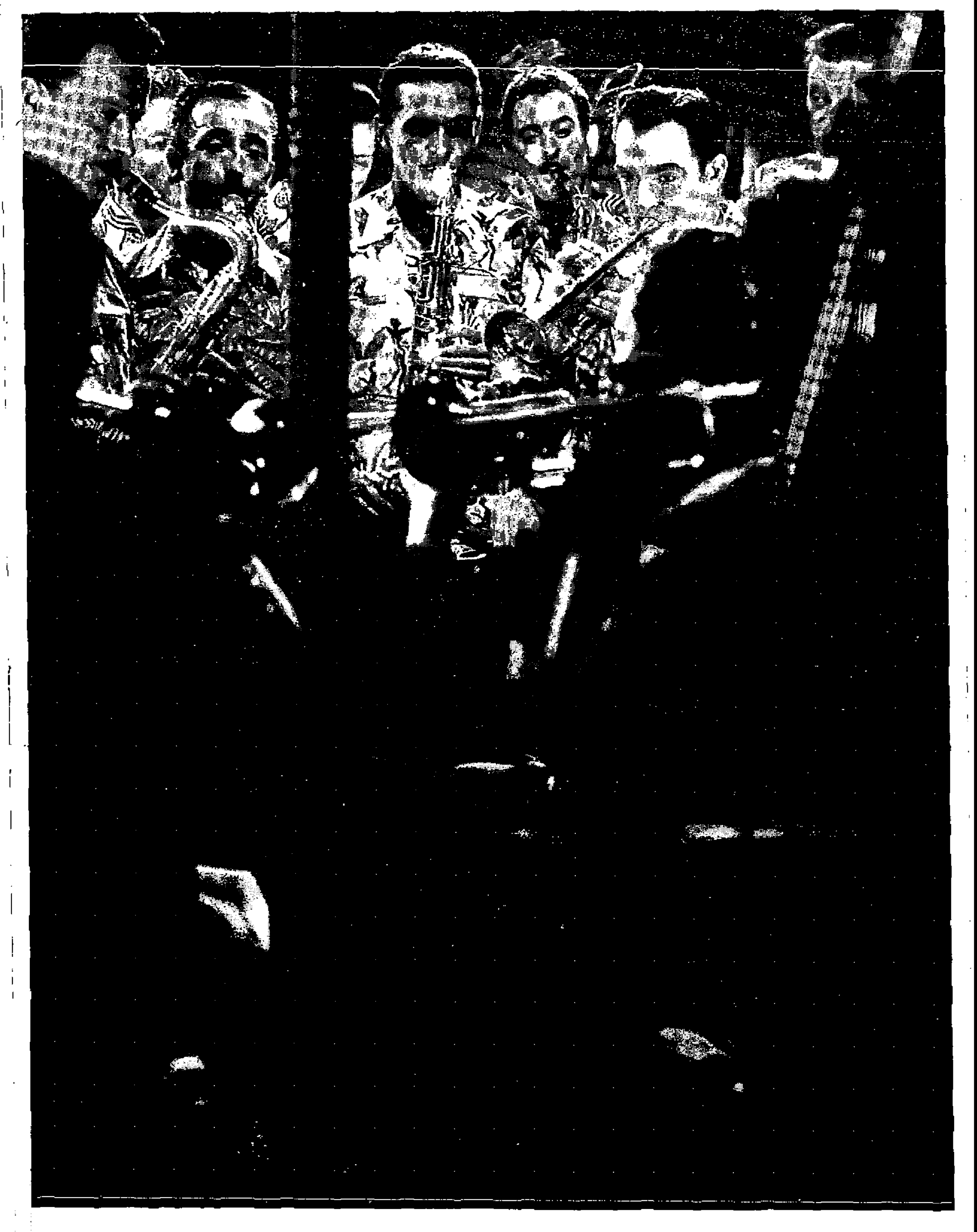
« TRIO » ou « LA NOUVELLE FILMEE ». Les « nouvelles » de Rossellini, de *Paisa* jusqu'aux *Fioretti*, font école. Déjà Somerset Maugham avait trouvé un illustrateur excellent dans les metteurs en scène de *Quartet*, Ken Annakin et Harold French. Le succès du premier film a provoqué la naissance de *Trio*. Nous reviendrons sur le problème de la nouvelle filmée et sur le film en tant qu'illustration des Belles-Lettres. Quoiqu'il en soit ce dernier film prouve que *Quartet* n'a pas épuisé la formule et la meilleure séquence de *Trio* (celle de « Monsieur je-sais-tout ») montre assez bien ce que pourraient être les caractéristiques d'une certaine forme d' « essais » cinématographiques dont le meilleur prototype est, sans doute, *The Rake's Progress*, de Sydney Gilliat et Frank Launder.



ARAC, Imprimeurs — DÉPOT LÉGAL : 2me trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : J. DONIOL-VALCROZE



oan Fontaine et Joseph Cotten sont avec Françoise Rosay, les vedettes du film Hall Wallis PARAMOUNT "Les Amants de Capri." (September Affair) qui sortira prochainement à Paris.



Aimé Barelli et son orchestre sont les vedettes du grand film musical LES JOYEUX PÈLERINS. Production U.C.I.L., Distribution SRO. Mise en scène de Fred Pasquali, d'après un scénario original de Franz Tanzler

Un chef-d'œuvre du Cinéma italien :

LES ANNÉES DIFFICILES



R K O présentera bientôt à Paris LES ANNEES DIFFICILES qui est à juste titre considéré comme un chef-d'œuvre du cinéma italien. Sur un scénario de Sergio Amidei, auteur de « Sciuscia », de « Rome, ville ouverte » et de « Païsa », le metteur en scène Luigi Zampa à qui l'on doit déjà « Vivre en Paix » a réalisé un grand drame humain où sont admirablement évoquées les tribulations tour à tour pittoresques et navrantes d'une modeste famille sicilienne à travers les vicissitudes d'un régime qui se veut maintenir par la force. Ce film est interprété à merveille par Umberto Spadaro dont la presse américaine a écrit qu'il était « un nouveau Charlie Chaplin », par Massimo Girotti et Milly Vitale.



Universal Film SA présente une production LOUIS DE ROCHEMONT

Grand Prix du Scénario
Festival de Cannes 1949

FRONTIÈRES INVISIBLES

(Lost Boundaries)

avec

BEATRICE PEARSON — MEL FERRER

Susan Douglas - Canada Lee - Richard Hylton

Mise en Scène de ALFRED L. WERKER

GAUMONT DISTRIBUTION
présente

Dix amants...
Un seul amour!

Caroline Chérie

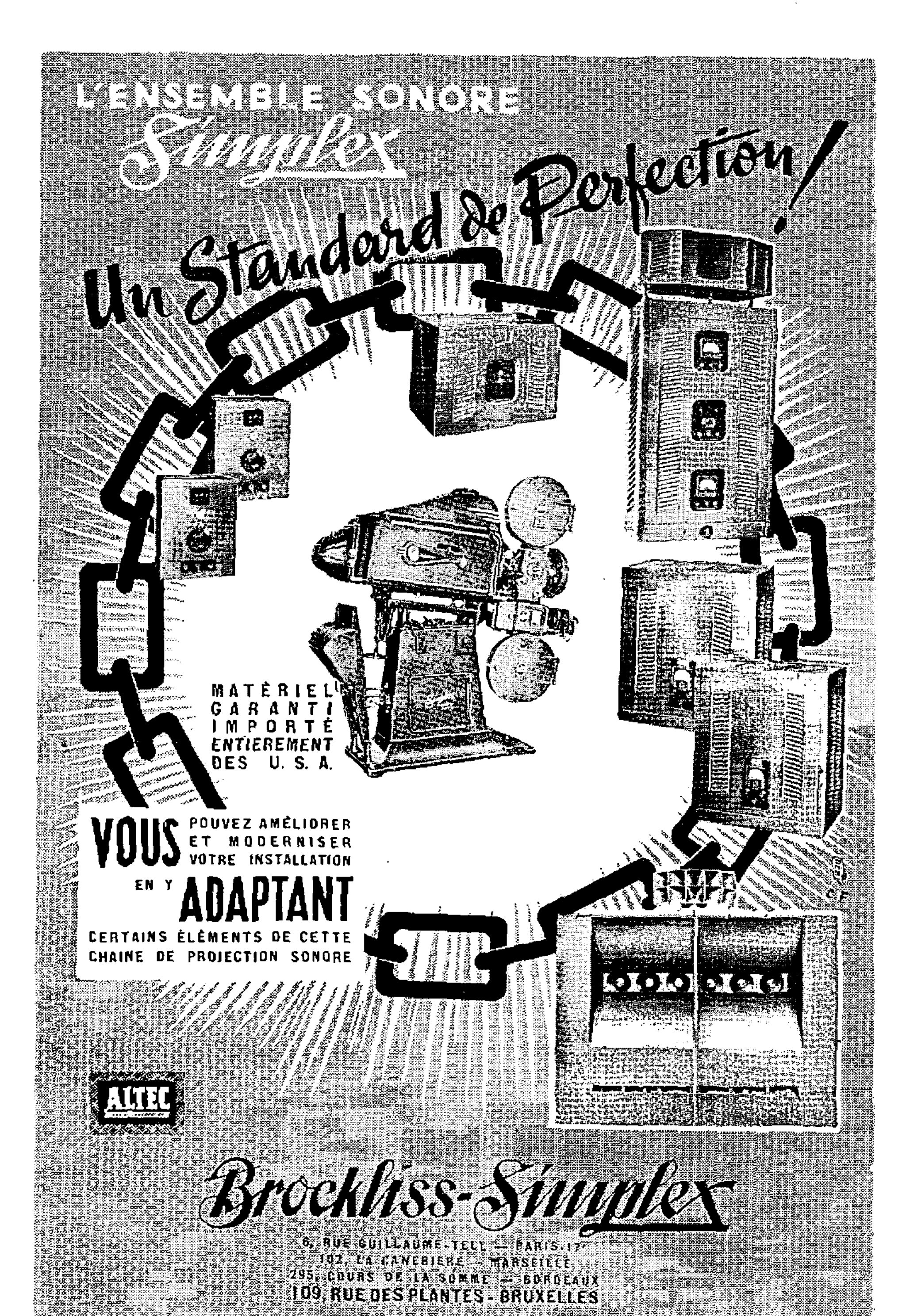
D'après le Roman de
CECIL SAINT-LAURENT
Adaptation et dialogues de
JEAN ANOUILH

Une Production
CINEPHONIC-GAUMONT
Producteur délégué
FRANÇOIS CHAVANE

Réalisation de
RICHARD POTTIER
Musique de
GEORGES AURIC




à l'entr'acte
Maintenant
Je reste toujours
à ma place
quand on projette
un film
Jean Mineur
BALZAC 0001
Documentaires
Dessins animés
Films avec vos
Vedettes préférées
CHAMPS-ÉLYSÉES 79 PARIS


L'ENSEMBLE SONORE
Simplex
Un Standard de Perfection!
MATÉRIEL
GARANTI
IMPORTÉ
ENTIÈREMENT
DES U. S. A.
VOUS POUVEZ AMÉLIORER
ET MODERNISER
VOTRE INSTALLATION
EN Y ADAPTANT
CERTAINS ÉLÉMENTS DE CETTE
CHAINE DE PROJECTION SONORE
ALTEC
Brockliss-Simplex
6, RUE GUILLAUME-TELL — PARIS 17e
102, LA CANEBIÈRE — MARSEILLE
295, COURS DE LA SOMME — BORDEAUX
109, RUE DES PLANTES - BRUXELLES



Une scène de **KING SOLOMON'S MINES** (*Les mines du Roi Salomon*), tourné en technicolor *par la* **METRO-GOLDWYN-MAYER**, *en Afrique Equatoriale.* **Production de Sam** *Zimbalist.*

NANOUK (USA, Flaherty).
DARK PAST (USA, Maté).
LE CRIME DES JUSTES (France, Gehret).
ALL THAT MONEY CAN BUY (USA, Dieterle).
FLAME OF NEW ORLEANS (USA, Clair).
DEAD OF NIGHT (G.-B., Cavalcanti, Crichton, Dearden, Hamar).
COMMAND DECISION (USA, Sam Wood).
ZERO DE CONDUITE (France, Vigo).
ATALANTE (France, Vigo).
BIG STREET (USA, Reis).
1860 (Italie, Blasetti).
MAGNIFICENT AMBERSONS (USA, Welles).
IN NOME DELLA LEGGE (Italie, Germi).
VREDENS DAG (Danemark, Dreyer).
SOFKA (Yougoslavie, Novakovic).
MY FRIEND FLICKA (USA, Schuster).
MIRANDA (G.-B., Annakin).
ANGELE (France, Pagnol).
GHOST GOES WEST (G.-B., Clair).
THE SOUTHERNER (USA, Renoir).
EXTASE (Tchécoslovaquie, Machàty).
MADCHEN IN UNIFORM (Allemagne, Sagan).
MY MAN GODFREY (USA, La Cava).
FALBALAS (France, Becker).
I MARRIED A WITCH (USA, Clair).
PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (G.-B., Korda).
LUMIERE D'ETE (France, Grémillon).
LES PORTES DE LA NUIT (France, Carné).
AU LOIN UNE VOILE (URSS, Legotchine).
LA BELLE ET LA BETE (France, Cocteau).
L'ENFANCE DE GORKI (URSS, Donskoï).
STARS LOOK DOWN (G.-B., Reed).
NOCES DE SABLES (France, Zwobada).
NONE BUT THE LONELY HEART (USA, Odets).
THE LETTER (USA, Wyler).
DE POKKER UNGER (Danemark, Henning-Jensen).
LA NOTTE PORTA CONSIGLIO (Italie, Pagliero).
DITTE MENNESKEBARN (Danemark, Henning-Jensen).
PAVLOV (URSS, Rochal).
LE MARI ENFANT (Chine, Tsing).
ALEXANDRE NEWSKY (URSS, Eisenstein).
SILENT DUST (G.-B., Comfort).
ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (USA, Milestone).
MAN OF ARAN (G.-B., Flaherty).
A HANDFUL OF RICE (Suède, Fejös).
ONZE FIORETTI de François d'Assise.

" LES REFLETS "
27 AVENUE DES TERNES
PARIS-8e · GAL. 98-91

1er ANNIVERSAIRE DU CINEMA D'ESSAI

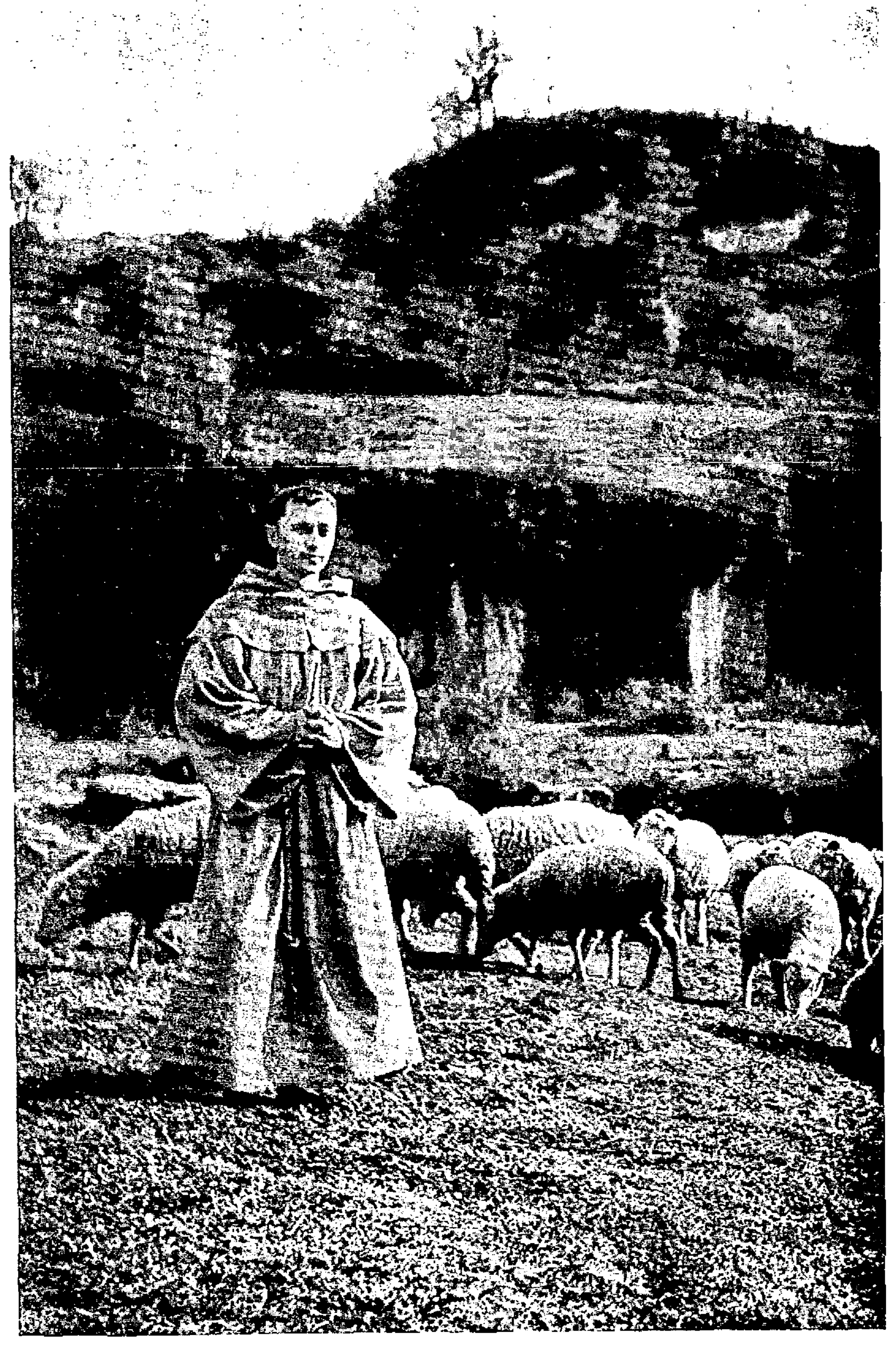
VOICI un court bilan du Cinéma d'Essai, que l'Association Française de la Critique de Cinéma a fondé en janvier 1950.

35 grands films furent projetés dont :

- 14 américains
- 9 français,
- 6 anglais
- 4 soviétiques,
- 3 italiens,
- 3 danois,
- 1 allemand,
- 1 tchèque,
- 1 yougoslave,
- 1 chinois,
- 1 suédois.

170 courts métrages dont

- 62 français,
- 45 dessins animés,
- 15 courts métrages comiques,
- 15 films d'amateurs (français).



LONDON FILM ET FILMSONOR ONT PRÉSENTÉ A PARIS LE PLUS GRAND SUCCÈS DU CINÉMA D'ESSAI : ONZE FIORETTI DE FRANÇOIS D'ASSISE (FRANCESCO GIULLARE DI DIO) DE ROBERTO ROSSELLINI, LE FILM LE PLUS DISCUTÉ DE L'ANNÉE

LONDON FILM * FILMSONOR * PARIS 8e * 44 CHAMPS-ÉLYSÉES

LA SALLE DE L'ELITE

BROADWAY

qui vous a révélé :

LE FAUCON MALTAIS
THE ASPHALT JUNGLE
de John Huston

LA DAME DE SHANGHAI
d'Orson Welles

LA DAME DU LAC
RIDE THE PINK HORSE
de Robert Montgomery

OX BOW INCIDENT
de William Wellmann

LE LYS DE BROOKLYN
d'Elia Kazan

LE MIRACLE DE LA 34e RUE
de George Seaton

PALM BEACH STORY
LES VOYAGES DE SULLIVAN
MIRACLE AU VILLAGE
HEROS D'OCCASION
INFIDELEMENT VOTRE
THE GREAT MAC GINTY
de Preston Sturges

THEY WERE EXPENDABLE
de John Ford

CHAMPION
de Mark Robson

PASSPORT TO PIMLICO
de Henry Cornelius

INTRODER IN THE DUST
de Clorence Brown

GIVE US THIS DAY
d'Edward Dmytryk

QUARTET ET TRIO
de Ken Annakin
et Harold French

36, Champs-Elysées
ELY. 24-89

vous présentera
prochainement
une production
DARRYL F. ZANUCK



"all about eve"

avec
BETTE DAVIS
ANNE BAXTER
GEORGE SANDERS
CELESTE HOLM

de
Joseph L. MANKIEWICZ

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE S.N. SEPRINT A ST-OUEN-L'AUMONE LE 30 AVRIL 1991

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 150 FRANCS